



NOUVELLE BIBLIOTHÈQUE LITTÉRAIRE

JULES LEMAITRE

IMPRESSIONS DE THÉATRE

PREMIÈRE SÉRIE

Corneille. — Molière. — Racine.
Shakespeare. — A. Vacquerie. — Murger.
George Sand. — A. de Musset.
Alexandre Dumas fils. — Meilhac et Halévy.
Meilhac. — Gondinet. — Renan.
La décoration des comédiens. — Les ballets.
Tolstoï. — H. Crémieux.
Gyp et la *Vie parisienne*.

PARIS
LIBRAIRIE H. LECÈNE ET H. OUDIN
17, RUE BONAPARTE, 17

1888

IMPRESSIONS
DE THÉATRE

DU MÊME AUTEUR

EN VENTE

Les Médaillons, poésies, 1 vol. in-12, br. (Lemerre). 3 »

Petites Orientales, poésies, 1 vol. in-12, br. (Lemerre). 3 »

La Comédie après Molière et le théâtre de Dancourt, 1 vol. in-12, br. (Hachette et Cie). 3 50

Les Contemporains. PREMIÈRE SÉRIE, 1 vol. in-18 jésus, 10e édit., br. (Lecène et Oudin). 3 50

— DEUXIÈME SÉRIE, 1 vol. in-18 jésus, 7e édit., br. (Lecène et Oudin). 3 50

— TROISIÈME SÉRIE, 1 vol. in-18 jésus, 6e édit., br. (Lecène et Oudin). 3 50

Cet ouvrage a été couronné par l'Académie française et a obtenu le prix Vitet. (1887.)

Sérénus, *Histoire d'un martyr*, 1 vol. in-12, broché (Lemerre). 3 50

Sceaux. — Imprimerie Charaire et fils.

NOUVELLE BIBLIOTHÈQUE LITTÉRAIRE

JULES LEMAITRE

IMPRESSIONS DE THÉATRE

PREMIÈRE SÉRIE

Corneille. — Molière. — Racine.
Shakespeare. — A. Vacquerie. — Murger.
George Sand. — A. de Musset.
Alexandre Dumas fils. — Meilhac et Halévy.
Meilhac. — Gondinet. — Renan.
La décoration des comédiens. — Les ballets.
Tolstoï. — H. Crémieux.
Gyp et la *Vie parisienne*.

PARIS
LIBRAIRIE H. LECÈNE ET H. OUDIN
17, RUE BONAPARTE, 17

1888

IMPRESSIONS
DE THÉATRE

CORNEILLE

I

Comédie française : *le Cid.*

15 juin 1886.

La Comédie Française a fêté l'anniversaire de Corneille en nous donnant *le Cid*, c'est-à-dire le plus jeune et, tout le monde le sent, quoique tout le monde ne l'avoue pas, le plus beau de ses drames; j'ajoute bravement : le seul que j'aime sans réserve et de tout mon cœur.

La représentation a été, dans son ensemble, brillante et chaleureuse. Les comédiens semblaient soulevés d'un vent d'enthousiasme; les grands vers et les beaux vers héroïques et amoureux sonnaient avec allégresse. Le beau chevalier protégé de Dieu et adoré des femmes, qui porte en lui la patrie et traîne après lui tous les cœurs; la belle fille aux longs voiles noirs,

si forte et si faible, si courageuse et si tendre; le grand vieillard majestueux et familier, le seigneur rude et chenu à l'âme droite et pure comme un lys, en qui vit l'antique honneur et toute la gloire des siècles passés; le roi débonnaire, naïf et malicieux comme un bon roi de légende; la douce petite infante romanesque aux soliloques alambiqués et précieux, toute nourrie de gongorisme et d'histoires de chevalerie... ah! quel monde charmant! quelle délicieuse vision! Quelles belles et bonnes âmes, ingénues, passionnées, sublimes! Ce n'est qu'amour, fierté, dignité, courage, dévouement, sacrifice. Pas un mauvais sentiment, sauf la jalousie du comte, lequel disparaît dès le premier acte. On est transporté dans un monde candide, énergique et croyant, où la vie morale est cent fois plus intense que chez nous, et où la vie extérieure est aussi plus active, plus colorée, plus divertissante aux yeux. Ces grands coups d'épée, ces braves Maures si lestement battus par une poignée d'hommes; ces duels, ces jugements de Dieu, ces belles assises de la justice royale, cet appareil éclatant de vie guerrière et galante, cette image d'une société reposant sur la foi jurée et sur la fidélité personnelle, d'une société de grands enfants très bons et très forts, — tout cela délecte et repose un moment nos âmes de citoyens émancipés par la Révolution et régis par des Constitutions fondées essentiellement sur la défiance. Le décor, Séville la nuit, ou la salle du trône dans un palais mauresque, complète merveilleusement le

drame. Cela est singulier, magnifique et lointain. Il reste d'ailleurs dans le *Cid*, ou, si vous voulez, nous y découvrons, dans certaines rimes, dans des coins de vers, au détour d'un hémistiche, plus de moyen âge, de chevalerie et de poésie pittoresque que Corneille n'avait eu dessein d'en mettre. On peut bien dire que, même après le théâtre de Victor Hugo, — surtout après, — la « tragi-comédie » du *Cid* est le plus beau de nos drames romantiques.

M. Maubant est à peu près parfait dans le rôle de don Diègue. Il est impossible de mieux ressembler à un très vieux et très vénérable portrait de famille. Il donne cette sensation, que je ne sais combien de siècles « vibrent » par sa bouche. Même la manie qu'il a d'éviter toutes les sonorités pleines, d'éteindre les *a* et de fermer les *e* ouverts, ajoute à cet air d'antiquité. — M. Mounet-Sully est un Rodrigue idéal. Non seulement il a su exprimer avec puissance les divers sentiments de son personnage : tendresse, colère, douleurs, enthousiasme, mais il a répandu sur tout le rôle une grâce exquise, la grâce d'une âme naturellement héroïque, qui n'a point à faire effort pour être grande et belle, qui ne se roidit point dans sa gloire (car elle s'y trouve du premier coup comme chez elle), et qui, portée si haut par l'amour et l'admiration d'un peuple, heureuse d'être tant fêtée, n'est que douceur et gentillesse. Le grand récit de la bataille contre les Maures a été un enchantement. Outre qu'il a su colorer par sa diction la sobriété un

peu grise de certains détails, M. Mounet-Sully a dit tout ce morceau avec une simplicité et une espèce de joie ingénue qui m'ont ravi. Je me rappelais les Olivier, les Renaud, les Aymerillot, les héros tout jeunes, presque enfantins, semblables à des jeunes filles, des antiques chansons de Gestes. Et, dans les deux entrevues avec Chimène, comme il a été doux, caressant, enveloppant ! Comme on sentait bien qu'en lui offrant sa tête il était sûr de la réponse ! M. Mounet-Sully a rendu, avec une poésie qui ne peut guère être dépassée, la figure du héros adolescent, d'essence supérieure et quasi divine. Il l'a même, à mon avis, quelque peu féminisé, et je trouve qu'il a bien fait.

Pour en revenir au *Cid*, ce n'est pas seulement la plus jeune, la plus vivante des pièces de Corneille : il se pourrait qu'elle fût, dans son théâtre, une exception unique, non précisément par la forme, mais par l'esprit. D'ordinaire, lorsqu'on pense à Corneille, ces formules vous montent à la mémoire : « Poète du devoir..., triomphe du devoir sur la passion..., les hommes tels qu'ils devraient être..., le plus moral des poètes... » Et en effet ces formules s'appliquent assez bien à plusieurs de ses tragédies. Conviennent-elles au *Cid?* J'ai des doutes là-dessus. Le *Cid* est d'une autre espèce : le *Cid* est à part. Et justement ce que lui reprochait surtout l'Académie, c'est de heurter la pudeur, de glorifier des faiblesses indignes et des actions manifestement contraires à la décence et même à la vertu. Chimène est, contre la bienséance,

« amante trop sensible et fille trop dénaturée ». Les deux entrevues de Rodrigue et de Chimène sont « inconvenantes », et il y a de la « lâcheté » dans la conduite de Rodrigue. Voilà ce qu'on disait. Le succès du *Cid* fut en partie un succès de scandale. Le *Cid* parut à beaucoup d'honnêtes gens immoral, comme de nos jours l'*Ami des Femmes* ou la *Visite de noces*, — pour des raisons toutes différentes, cela va sans dire. Car M. Alexandre Dumas fils lui-même partage, sur la tragédie de Corneille, le sentiment de l'Académie et de Chapelain, et, comme de raison, l'exagère encore.

Voici ce qu'on lit dans la préface de la *Femme de Claude* :

« Chimène a vu son père tué par Rodrigue, il y a deux heures. Vous croyez que cette jeune fille va maudire le meurtrier de son père, le tuer peut-être, en tout cas le chasser à tout jamais de sa présence? Pas le moins du monde. Don Gomez n'est pas encore enterré que sa fille déclare qu'elle ne peut pas résister davantage à son amour pour Rodrigue, et le roi est forcé de lui dire que le mariage n'aura lieu qu'un an plus tard pour ne pas trop blesser les convenances. Charmante fille vraiment! Si vous avez une fille, monsieur, j'espère pour vous qu'elle n'est pas faite de cette sorte. Quant à moi, je recommande bien ici aux miennes de ne pas imiter Chimène le cas échéant. Rodrigue est le seul espoir de son pays; l'Espagne a

les yeux fixés sur ce jeune capitaine. Des millions d'existences, des millions d'âmes sont suspendues à son bras. Vous croyez que c'est pour lui d'un intérêt suffisant? Pas le moins du monde. Il vient trouver Chimène et lui déclare que, si elle ne lui pardonne pas, si elle ne l'aime pas, si elle ne l'épouse pas, il se fait tuer par don Sanche et laisse son pays se tirer d'affaire comme il pourra. Pour Chimène il n'y a plus de famille; pour le Cid il n'y a plus de patrie. Qu'est-ce qu'il y a donc pour eux au-dessus de cela? Il y a l'A-a-mour, comme dirait Bridoison. Aussi les femmes, le lendemain de la première représentation de cette pièce où elles avaient vu immoler à l'amour les plus saintes traditions de leur sexe et les plus grands devoirs du nôtre, ont-elles énoncé cet axiome : « Beau comme le *Cid!* »

Je ne relèverai pas les inexactitudes volontaires de cette page de haut goût. J'y trouve quand même un fond de vérité. Ce n'est nullement le triomphe du devoir sur l'amour que nous présente le *Cid*, mais tout au plus la conciliation tardive de l'un et de l'autre. Regardez-y d'un peu près. Il est très certain que, d'un bout à l'autre du drame et même tout de suite après la mort du comte, Chimène aime mieux son amant que son père (ce qui, au reste, ne dépend point d'elle), mais que, de plus, elle confesse cet amour, y consent, s'y abandonne, quoiqu'elle fasse *extérieurement* son devoir. Chimène est la plus faible

des héroïnes de Corneille. Et Rodrigue est le plus tendre de ses héros et le moins scrupuleux. Il exploite cette grande faiblesse qu'il sent chez son amoureuse; il lui demande la mort tout en sachant fort bien qu'elle ne la lui donnera pas. Supprimez ce que les deux amants disent en public et pour le public, les vers sur l'honneur, sur le devoir : le fait est qu'ils ne cessent de s'aimer éperdument, et que la mort du comte n'entame pas un instant cet amour.

Est-ce à dire que la pièce soit réellement « immorale », comme le veulent l'auteur de la *Pucelle* et l'auteur de *Denise?* M. Dumas tout le premier, si dur pour Rodrigue et Chimène dans une de ses préfaces, les absout dans une autre sans y prendre garde :

« ... Je ne nie pas non plus, écrit-il dans la préface de la *Dame aux Camélias*, qu'il n'y ait (en dehors du mariage) de ces passions irrésistibles, fatales, qu'aucune loi ne peut combattre, qu'aucun raisonnement ne peut vaincre, qui emportent ceux et celles qui les subissent, non seulement au delà des règles du monde, mais au delà même des bornes de la terre. Ces passions-là portent avec elles leur pardon. Elles prennent toute la vie de leurs victimes. C'est Héloïse et Abeilard dans la réalité, Roméo et Juliette dans la fiction. Mais ces légendes d'amour sont rares... Ces femmes-là connaissent et connaîtront des émotions contre lesquelles nos arguments et tous ceux de la philosophie ont la valeur et la résistance d'un fétu de paille. Je

les honore d'ailleurs et suis prêt à les chanter. L'amour à cette puissance est presque l'état de la vertu. »

Rodrigue et Chimène peuvent d'autant mieux bénéficier de l'exception qu'ils s'aiment, eux, pour le bon motif et que non seulement chez eux l'amour est « à une telle puissance » qu'il peut se dire « presque l'égal de la vertu », mais que, dans l'étrange situation où le poète les a placés, leur amour s'accroît par l'effort même de la vertu qui le combat. Plus ils se font du mal, plus ils s'admirent d'en avoir le courage et plus ils s'aiment. Il est horrible, dites-vous, qu'une fille consente à épouser le meurtrier de son père ? Il est horrible qu'un amant, après avoir tué le père, continue à poursuivre la fille de ses assiduités ? Mais s'en doute-t-on un instant, que cela soit horrible ? Dès lors la question est tranchée. Au reste, tout conspire pour décharger Chimène du plus inhumain des devoirs : les conseils de l'infante, la gloire de Rodrigue, la sagesse et la bonté du roi :

Les Maures en fuyant ont emporté son crime.

Et ce « crime », ne l'oubliez pas, si Rodrigue ne l'eût pas commis, il eût été indigne de Chimène. Et le comte, s'en souvient-on ? s'intéresse-t-on à sa mémoire ? Il n'a fait que paraître au début, et sous un jour déplaisant. Nous ne cessons pas un moment d'être pour

les deux amoureux, de souhaiter ardemment qu'ils soient réunis. Ayons le courage de le dire : nous trouvons naturel, nous ne jugeons point monstrueux qu'une fille épouse par amour l'homme qui, par devoir, lui a tué son père. Ce qu'il y a au fond du *Cid*, c'est la proclamation des droits imprescriptibles de l'amour — entendez l'amour comme le définissait tout à l'heure M. Dumas — sur un devoir tout littéral et qui peut prendre, en certains cas, le caractère d'une obligation pharisaïque. Le *Cid* est, en un sens, une œuvre insurrectionnelle. Le *Cid* célèbre le triomphe de la nature sur une convention sociale ou, si vous voulez, la revanche de l'esprit contre la lettre de la loi. Il viole en apparence la morale usuelle pour résoudre un cas que cette morale n'a point prévu. Comme le sang du comte n'a point été versé par la haine, nous ne voulons point qu'il engendre la haine ni qu'il sépare à jamais les deux amoureux. Le dénouement du *Cid* implique, chez le poète et chez les personnages de son drame, cette conviction que le comte lui-même, s'il pouvait parler, consentirait au mariage de sa fille avec Rodrigue, ou que, s'il n'y consentait pas, *il aurait tort*. La légende primitive, qui exprime le sentiment populaire, n'y va pas par quatre chemins. Le roi du *Romancero* tranche la question avec une simplicité et une rapidité admirables. Chimène lui demandant la tête de Rodrigue : « Tu l'aimes, ma fille, répond-il tranquillement ; épouse-le. » Et elle l'épouse. Rodrigue et Chimène ont les mêmes droits que Roméo

et Juliette et ne sont pas plus criminels. Seulement Juliette et Roméo ne parlent point du devoir : ils ne savent même pas ce que c'est. Chimène et Rodrigue en parlent tout le temps, — pour l'oublier, et ils ont raison. C'est le cas ou jamais de citer le mot de La Bruyère : — « Un ouvrage vous élève-t-il l'âme? N'y cherchez point d'autre signe : il est bon. » Le *Cid* nous hausse le cœur et nous remplit de l'émotion la plus pure et la plus généreuse : comment serait-il ce que disent Chapelain et Dumas fils?

Mais enfin, faites-y attention, nulle autre tragédie de Corneille ne ressemble à celle-là. Dans nulle autre vous ne reverrez le triomphe de l'amour ; et, lorsque vingt ans plus tard, Corneille expliquera dans ses trois *Discours*, ses idées sur le théâtre, vous reconnaîtrez que le *Cid* y contredit en plein. Rappelez-vous seulement cette déclaration du vieux poète : « La dignité de la tragédie demande quelque grand intérêt d'État ou quelque passion plus noble et plus mâle que l'amour, telles que sont l'ambition ou la vengeance, et veut donner à craindre des malheurs plus grands que la perte d'une maîtresse. Il est à propos d'y mêler l'amour, parce qu'il a toujours beaucoup d'agrément et peut servir de fondement à ces intérêts et à ces autres passions dont je parle : mais il faut qu'il se contente du second rang dans le poème et leur laisse le premier. » Et Corneille n'a que trop appliqué sa théorie. Le *Cid* est un poème d'amour, et de grand amour : mais croyez que Corneille s'est repenti du

Cid et qu'il l'aurait conçu autrement vingt ans plus tard. Tout de suite après le *Cid*. il nous montre la victoire d'un devoir incontestable (*Horace*), puis d'un devoir plus douteux (*Polyeucte*) sur la passion. Mais bientôt cela même ne lui suffit plus. Corneille, le poète du devoir ? Non pas, mais de la volonté. Ce qu'il exalte dans quinze ou vingt drames, c'est le triomphe de la volonté toute seule, ou tout au plus de la volonté appliquée à quelque devoir extraordinaire, inquiétant, atroce, et dans la conception duquel se retrouvent, avec la naïve et excessive estime des « grandeurs de chair » (pour parler comme Pascal), les idées de l'*Astrée* et de *la Clélie* sur la femme et les doctrines du XVIe siècle, sur sa séparation de la morale politique et de l'autre morale. Rodelinde dans *Pertharite*, Dircé dans *Œdipe*, Sophonisbe, Pulchérie, Bérénice, Camille dans *Othon*, Eurydice dans *Suréna*, qu'aiment-elles et quelle gloire leur faut-il, sinon de prouver la force immense de leur volonté par quelque sacrifice absurde et qui ne paraît point leur coûter, tant elles en sont payées par leur orgueil ? Et cette conception bizarre et fausse de l'héroïsme était si naturelle à Corneille qu'on la pressent déjà dans ses premières comédies. La plupart des héros et surtout des héroïnes de son théâtre tragique sont de la même famille que ce surprenant Alidor de la *Place Royale* quittant sa maîtresse qu'il aime, sans but, sans raison, pour le plaisir d'éprouver sa propre volonté et de se sentir fort.

L'esprit du *Cid* est tout différent, et presque contraire. D'où vient cela? Est-ce dans le *Cid* qu'est le vrai Corneille? et, s'il a donné ensuite dans de tout autres imaginations, est-ce, comme on l'a dit, sous l'influence des critiques que son poème d'amour avait soulevées? Je ne crois pas, car il apparaît, en maint endroit de ses *Préfaces* et de ses *Examens*, que Corneille aimait assez à étonner, à surprendre, même à scandaliser, et qu'au fond il a toujours fait ce qu'il voulait. Si ce n'est pas le *Cid*, qui est un accident dans sa carrière poétique, ce seront donc ses vingt autres tragédies? A ce compte, l'accident aurait longtemps duré. Mais, maintenant, si l'on admet ce caractère singulier, exceptionnel, de la tragi-comédie du *Cid*, comment l'expliquer? Il se pourrait, après tout, que Guilhem de Castro y fût pour quelque chose. Relisez la pièce espagnole, elle est fort belle.

II

Comédie française. Réouverture : le rideau de fer ; *le Cid.*

29 août 1887

La Comédie française a rouvert ses portes lundi dernier. Rideau de fer ; lumière électrique au foyer et dans les couloirs ; les strapontins supprimés à l'orchestre ; un passage au milieu du balcon, et, je crois, quelques issues de plus pour les artistes : voilà les améliorations apportées à l'aménagement de la maison de Molière. Je pense que le Théâtre-Français est présentement un des endroits du monde où les hommes sont le mieux protégés contre la mort, et que ceux qui ne s'y sentiront pas en sûreté seront des gens bien difficiles.

Pourtant la lenteur avec laquelle le rideau de fer se lève ou se baisse m'a fait réfléchir. En cas d'incendie sur la scène, le feu ne sera nullement gêné de gagner la salle pendant la majestueuse descente de cette énorme plaque métallique. Et même, à mesure que ce

rideau descendra, il créera entre la salle et la scène un courant d'air de plus en plus violent, l'ouverture étant de plus en plus étroite. Le seul espoir du public, c'est que ce rideau ne marche pas, ou qu'on oublie de le mettre en mouvement. Et c'est ce qui arrivera, tranquillisez-vous ; jamais ces machines-là ne vont, ou, quand elles vont, on ne songe pas à presser le bouton. Donc, la sécurité reste, après le rideau de fer, égale à ce qu'elle était auparavant ; rien de plus, rien de moins : c'est dire qu'elle est encore très grande.

Tandis que le rideau métallique montait comme il pouvait, en nous donnant la peur continuelle qu'il n'accrochât en chemin, quelques spectateurs ont applaudi. A quoi applaudissaient-ils ? Est-ce au zèle inepte et farouche de la fameuse commission qui a forcé les directeurs de théâtre à bouleverser leurs salles, à dépenser inutilement des sommes considérables et à hausser le prix des places; privé Paris de spectacles pendant deux ou trois mois, et tout fait pour hâter le déclin de l'art dramatique en France ? — Ou bien est-ce la peinture dont le rideau de fer est orné qui provoquait ces applaudissements ? A vrai dire, cette composition est des plus froides (sans doute par un surcroît de précaution contre l'incendie). Elle représente un portique derrière lequel s'ouvre la place du Palais-Royal. On voit s'allonger une des interminables rangées de maisons qui forment les côtés de la place. Sous le portique, cinq ou six bustes assez

peu ressemblants : Corneille, Molière et Racine, sans doute ; Regnard, peut-être, et Beaumarchais, apparemment. Au premier plan, sur un escalier, une Renommée se retourne en tendant des palmes. Cette figure, peinte par Mathey, est élégante ; elle ne marche, ni ne vole, et ses pieds allongés, dont la pointe effleure à peine la pierre, sont semblables, dirait Armand Silvestre, à des lis renversés. Mais enfin l'ensemble est un peu indigent. On a probablement voulu aller à l'économie ; et cela se comprend, mais c'est dommage !

Il y avait, pour ce rideau, tant de sujets de décoration plus intéressants ! On pouvait nous montrer, dans les Champs-Elysées de M. Renan, les poètes dramatiques errant parmi les myrtes ou les lauriers-roses, assis sur des bancs de pierre, ou couchés sur la rive d'une fontaine, devisant entre eux avec sérénité, ou rèvant et contemplant le noble paysage. On eût semé parmi leurs groupes quelques belles personnes, déesses ou mortelles, muses, princesses ou simples bergères, et quelques jolis enfants de la famille du petit Génie Camillus. Et l'on eût isolé aux deux bouts Molière, attendu qu'il fut « le contemplateur », et Corneille, parce qu'il manquait, comme on sait, de conversation.

Si ce sujet ne vous plaît pas, en voici un autre. Savez-vous où s'en vont, après leur mort, après le coup de poignard du cinquième acte, les héros de tragédie et les amantes désespérées? Virgile nous le dit

au sixième livre de l'*Énéide*. « ...Non loin, s'étendent les champs des pleurs. Là, se cachent dans les sentiers secrets d'une forêt de myrtes ceux que l'amour a consumés de son poison. Ils ont emporté dans l'autre monde leur tristesse et leur blessure. Phèdre est là, et Procris, Eriphyle, Evadné, Pasiphaé, Laodamie, et Cénis, jeune homme autrefois, femme aujourd'hui... Au milieu d'elles, Didon, sa plaie récente au flanc, errait dans le grand bois. Lorsque Enée l'aperçut dans le sentier obscur, vague et pareille à la lune nouvelle qu'on devine plus qu'on ne la voit à travers la fuite des nuages, il lui parla doucement... Mais elle, se détournant de lui, fichait ses yeux en terre et demeurait immobile comme un roc marpésien. Enfin d'un mouvement brusque, et sans le regarder, elle s'enfonça dans le taillis impénétrable... » Et près des grandes amoureuses Virgile place les suicidés, « ceux qui, ayant détesté la lumière, ont rejeté la vie ». « Ah ! qu'ils voudraient bien aujourd'hui, là-haut, sous le soleil, endurer la pauvreté et toutes les pires souffrances !... Mais le Destin s'y oppose, et l'eau pâle du Styx les emprisonne de ses neuf replis. » Imaginez ce que ferait de cela le pinceau de M. Puvis de Chavannes. On aurait ainsi sous les yeux, après le baisser du rideau, le sixième acte de toutes les tragédies.

Préférez-vous un sujet moins sombre ? On pouvait jeter sur le rideau de fer, dans un carrefour de Bologne ou de Séville, ou parmi les enchantements d'un

paysage à la Watteau, les personnages de l'ancienne comédie italienne ou espagnole, les Arlequins et les Pierrots, les Colombines et les Isabelles, les Pantalons et les Cassandres, les Matamores et les Scapamontes, les Mascarilles et les Scapins, les duègnes, les nourrices et les soubrettes. Et qui eût empêché d'y mêler, pour varier les couleurs et les lignes, les personnages de la comédie antique avec leurs tuniques, leurs chlamydes et leurs voiles : l'esclave rusé, le parasite jovial, le *leno*, le *miles gloriosus* et les belles esclaves grecques aimées des fils de famille ? Ainsi le rideau nous eût raconté, pendant les entr'actes, les origines de la comédie de Molière.

Ou bien, plus simplement, j'aurais consenti qu'on nous peignît sur cette toile quelqu'une des scènes du maître de la maison, et, par exemple, celle du deuxième acte du *Misanthrope*, la « scène des portraits » : un salon Louis XIV, d'une ornementation pesante et riche ; au milieu, Célimène dans sa gloire ; près d'elle, Acaste et Clitandre, les deux marquis bouffants, éclatants et soyeux ; puis Eliante et Philinte, et, un peu à l'écart, Alceste bougonnant. Et, si l'on craignait que le tableau ne fût un peu vide, rien n'empêchait d'y ajouter Oronte et Arsinoé et quelques seigneurs et quelques dames. La grande scène du sonnet de Trissotin, dans les *Femmes savantes*, fournirait aussi un assez bon sujet. Mais, si peut-être vous trouvez que c'est assez de voir tous ces gens-là sur la scène et si vous vous piquez de modernisme, je m'ac-

commoderais fort bien d'un rideau qui représenterait la salle elle-même : balcon, loges et deuxième galerie, le tout garni de jolies femmes en toilettes d'aujourd'hui et de messieurs en habit noir. Ainsi, pendant les entr'actes, la salle semblerait ronde ; et, parmi ces figures peintes, nous nous ferions des amies que nous retrouverions chaque fois avec plaisir... Enfin, si l'on voulait faire des économies, ou même réaliser des bénéfices, il n'y avait qu'à abandonner ces cent mètres carrés de toile à l'ingénieux pharmacien que vous savez, et qui en eût donné un bon prix. J'ignore ce qu'il y eût fait peindre par le mystique Willette, mais c'eût toujours été plus amusant que l'espèce de lavis d'architecte qu'on nous a montré l'autre soir.

On donnait le *Cid*, la plus vieille de nos tragédies, et la plus jeune. Je n'aime qu'à demi la façon dont elle est jouée. Je voudrais, dans le jeu et dans la diction des comédiens, plus d'éclat, plus d'emportement, plus de panache, et, si j'ose dire, moins de naturel ; ou, si vous voulez, un naturel moins raisonnable et moins bourgeois. Car, songez un peu ! Les personnages du *Cid* appartiennent à une civilisation encore héroïque et enfantine, où le premier mérite des gens est dans la force et l'adresse corporelle; où il ne suffit pas, pour être le plus honoré, d'être le plus brave et le plus intelligent, mais où il faut encore être le plus robuste et le plus habile au maniement des armes.

Don Diègue est un vieux chef plein d'expérience et d'un esprit fort lucide ; mais son épée commence à lui être lourde, et c'est pourquoi le comte le méprise. Rodrigue est au moins aussi considéré pour avoir vaincu le comte que pour avoir repoussé les Maures. Ce qui donne la gloire dans ce monde-là, c'est d'être le plus fort en combat singulier. Les personnages du *Cid* sont donc, par un côté, aussi primitifs que les héros de l'*Iliade*. Ils ont, comme eux, la vie débordante et triomphante et un très naïf orgueil dans l'héroïsme. Mais, en outre, ils appartiennent à la chevalerie la plus raffinée. Ils ont ce que n'ont pas les guerriers d'Homère : le point d'honneur, le culte de la femme, une conception mystique de l'amour. Ce n'est pas tout : ils gongorisent ; ils sont alambiqués et fleuris ; ils analysent leurs sentiments avec subtilité (avec plus de subtilité que de profondeur) ; ils parlent ce langage cherché et contourné (où il y a, dans le fond, encore bien de l'enfantillage et de la barbarie), qu'on trouve dans l'histoire littéraire de presque tous les peuples un peu avant leur complet développement intellectuel, et qu'on retrouve d'ailleurs, il faut le dire, dans leur âge de décadence... Pour toutes ces raisons, les vers du *Cid* ne doivent pas être dits simplement ni modestement. Il faut que les personnages clament de tout leur cœur les beaux vers héroïques et passionnés et qu'ils se délectent au précieux cliquetis des autres. Je veux qu'ils aient l'air de jouir de leur vie si belle, de leur cœur si jeune, de

leur imagination si fleurie. Quand ils chanteraient un peu les alexandrins de Corneille, je ne m'en plaindrais pas. Que dis-je ? Je serais ravi qu'on les déclamât comme faisaient les comédiens de l'hôtel de Bourgogne. C'est Monfleury qui était dans le vrai, et c'est Molière qui avait tort. Je n'admettrai jamais qu'on dise les vers, même ceux de Voltaire ou de Casimir Delavigne, comme de la prose. Mais s'il s'agit des vers de Corneille, décidément je m'insurge !

M. Mounet-Sully est donc presque le seul qui m'ait contenté. Il est jeune, il est beau, il est fier, il est ingénu, il n'a pas peur du ridicule, il a des attitudes de jeune dieu, il a un sourire enfantin qui découvre ses dents, quand son roi l'appelle le Cid et l'embrasse. Il chante certains vers comme on dirait une romance ; il en claironne d'autres, et il a eu, pour lancer le « Paraissez, Navarrais, Mores et Castillans ! » un cri formidable, prolongé, à plein gosier, d'une merveilleuse audace... Je lui reprocherai seulement de baisser trop la voix dans les endroits langoureux. Quand il en est venu à ces vers :

On dira seulement : « Il adorait Chimène ;
Il n'a pas voulu vivre et mériter sa haine...
Pour venger son honneur il perdit son amour,
Pour venger sa maîtresse il a quitté le jour,
Préférant, quelque espoir qu'eût son âme asservie,
Son honneur à Chimène, et Chimène à sa vie. »

ce n'était plus qu'un vague murmure, un lointain roucoulement de ramier. J'aurais été heureux de pouvoir

distinguer là dedans au moins quelques syllabes.

M. Maubant est toujours le plus respectable des portraits de famille. On a trouvé que le roi de Castille, en nommant don Diègue « chèvèlier » de la Légion d'honneur, ne faisait que rendre justice au mérite ; qu'il récompensait par là de bons et loyaux services, une tenue excellente, une diction honnête et habile à la fois, toute une vie consacrée au culte austère de la tragédie. Aussi le public a-t-il longuement applaudi M. Maubant. — Mais pourquoi lui a-t-on si souvent reproché le ronron tragique ? Il me semble, au contraire, qu'il « pioche » la familiarité, — plus même qu'il ne faudrait ici, — et que, corrompu sur le tard par les leçons de Sarcey, il donne un peu à don Diègue des façons de vieille brisque.

Mlle Dudlay, qui est très bonne à voir, et qui, après tout, n'est point si mauvaise à entendre, est très préoccupée d'être naturelle dans le rôle de Chimène. Je crois qu'elle a tort. Le rôle est plein d'antithèses, de fioritures, et aussi de sentiments simulés. Quand Chimène vient conter au roi la mort de son père et lui demander la tête de Rodrigue, Mlle Dudlay pleure et sanglote dès le commencement du discours et finit sur un ton de plainte déchirante. Elle paraît sincère : il ne le faut pas, à mon avis. J'estime qu'elle devrait débiter ce morceau, d'un mauvais goût amusant, avec une sorte de fièvre et de tension, comme quelqu'un qui se force et qui s'entraîne, et que, si elle pleure, elle ne devrait pleurer qu'à la fin, comme par une

détente nerveuse... Car, il n'y a pas à dire, cette fille aime mieux son amant que son père, et elle serait fort déconfite si le roi la prenait au mot. Et la persistance de son amour pour Rodrigue ne nous choque point, parce que ce n'est pas sa faute ; parce que le comte, dans les courts instants où nous l'avons vu, s'est montré fort déplaisant ; parce que, si peut-être elle aimait tendrement son père, nulle scène antérieure ne nous a mis cette tendresse sous les yeux ; parce que Rodrigue ne pouvait épargner le comte sans se rendre indigne de Chimène ; parce que Rodrigue n'est point responsable de la mort de don Gormas, et qu'on peut dire que c'est don Gormas qui a tourné contre lui-même l'épée du fils de don Diègue, etc... Les deux jeunes gens passent donc la moitié de leur temps à exprimer, non pas les sentiments qu'ils ont, mais ceux qu'ils croient qu'ils devraient avoir. Chimène demande la mort de Rodrigue ; Rodrigue, par deux fois, prie Chimène de le frapper de sa propre main : mensonges ! Ils ne veulent que forcer l'admiration l'un de l'autre et s'arracher de mutuels aveux. Tout cet artifice ne refroidit pas leurs discours, car on sent toujours ce qu'ils pensent sous ce qu'ils disent, et tout cela n'est qu'une façon soit de se déclarer leur amour, soit de se montrer plus dignes d'être aimés ; et enfin, du moment qu'ils se revoient après le duel, c'est donc qu'ils s'adorent, et nous ne sommes pas en peine sur le dénouement : mais il n'en reste pas moins que leurs entretiens sont un tissu de

brillants sophismes dont ils ne sont pas dupes et de protestations sublimes faites *à dessein*. Rodrigue et Chimène sont généreux et charmants ; mais ils ne perdent pas un instant la tête. Ils sentent qu'ils ont bon air dans leurs rôles respectifs. Ils se donnent un peu la beauté de leur âme et la gentillesse de leur esprit en spectacle. Dès lors les comédiens ne doivent pas craindre de détailler avec complaisance les propos généreux et brillants qu'échangent ces deux amants. Le *Cid* est, en grande partie, une élégie subtile et galante. Dans l'ensemble, c'est un drame superbe, presque joyeux, plus « transportant » que touchant, où soufflent une fierté et une allégresse héroïques ; et c'est ainsi qu'il faut le prendre. La plus grande faute qu'on puisse commettre, c'est de le dire comme une pièce triste et comme un drame bourgeois.

III

Théatre national de l'Odéon : *Polyeucte.*

21 juin 1886.

Chose singulière que, par une belle soirée de juin, quand il serait si bon d'errer à la campagne, sous les arbres bleuis par la lune, parmi le frissonnement des feuilles et l'odeur des foins coupés, et de sentir son cœur se fondre délicieusement dans cette mélancolie et dans cette douceur, on vienne s'enfermer dans une salle de spectacle ; qu'on y entende une tragédie en cinq actes et en vers, en vieux vers roides et austères, d'où la nature est absente, où il n'y a point d'eau ni de feuillages et où ne passe point le souffle des nuits d'été, — et qu'on finisse même par prendre plaisir à ce travail ! Et pourtant c'est ainsi. A l'heure où des épicuriens, à Chatou, à Bougival, glissaient sur la Seine, au clair de lune, en des barques légères ; où d'autres, aux Champs-Elysées, en buvant des boissons fraîches et en fumant des cigarettes, écoutaient vaguement des mélodies faciles et des paroles inco-

hérentes qui ne forcent point à penser, nous étions quelques centaines de bonnes âmes qui appliquions toute notre attention aux beautés de *Polyeucte* et qui faisions de notre mieux pour être émus par ces alexandrins. Certes, il faut un courage presque cornélien pour s'enfermer avec Corneille quand on est si bien dehors, et c'est là un de ces actes qui font honneur à la nature humaine. C'est une protestation de l'esprit pur contre les séductions grossières du printemps, un triomphe de l'âme sur la matière.

J'ai constaté, ce soir-là, que *Polyeucte* est, de toutes les pièces de Corneille, celle qui a gagné le plus à vieillir. Nous goûtons certainement mieux *Polyeucte* qu'on ne l'a fait pendant deux cent cinquante ans. Cette histoire d'un martyr, ce drame conduit par la grâce divine nous plaît beaucoup plus qu'aux hommes du XVIIe siècle, parce que nous sommes moins bons chrétiens, et ne nous inspire point la même antipathie qu'aux hommes du XVIIIe siècle, parce que nous sommes meilleurs philosophes.

Le personnage de Polyeucte, surtout, a bénéficié des progrès du sens critique et de la curiosité intellectuelle. Vous vous rappelez avec quelle défiance et quelle froideur il fut reçu par les contemporains de Corneille. D'abord, le goût du temps avait peine à admettre un héros de tragédie qui n'était point amoureux. Puis, ce public de croyants éprouvait un malaise à voir porter sur la scène un drame essentiellement religieux. Un miracle de la grâce transformé en

divertissement profane, les vérités de notre sainte religion exposées sur les planches par la bouche d'excommuniés, l'Église au théâtre, un martyre de saint là où l'on avait vu tant de suicides d'amoureux... tout cela déconcertait, refroidissait les spectateurs. Ils n'avaient pas coutume de venir là pour être édifiés. Et il ne leur semblait pas que les mystères de la foi pussent se tourner en un amusement littéraire. Les hommes du moyen âge pouvaient penser autrement et se délecter au spectacle de la Passion, parce qu'il y avait de l'amour et de la candeur dans leur foi, et que la religion pénétrait leur vie tout entière. Mais la plupart des « honnêtes gens » du temps de Corneille étaient habitués à séparer leur vie religieuse de leur vie mondaine. Pour les fervents, *Polyeucte* éveillait des pensées trop graves et remuait trop profondément la conscience : l'exhibition de mystères si saints semblait inconvenante et pénible à l'âme. Et, quant aux chrétiens d'habitude, *Polyeucte* ne leur suggérait que des idées moroses, déplaisantes, terrifiantes même, auxquelles ils croyaient avoir fait sagement leur part et qu'ils ne s'attendaient pas à retrouver tout d'un coup dans un lieu de plaisir.

Au XVIIIe siècle *Polyeucte*... Mais quel nom singulier! Y avez-vous pris garde ? Quelle finale sourde, disgracieuse, difficile à prononcer ! Corneille n'aurait-il pu trouver à son martyr un nom plus sonore et plus harmonieux, — un nom qu'il pût mettre à la

rime ? Car, cherchez un peu, pour voir, une rime à Polyeucte. A moins de faire dire, par exemple, à Pauline :

> Arrête un moment : je ne veux qu'te
> Dire un mot, mon cher Polyeucte...

Donc, au XVIIIe siècle, Polyeucte déplaît également, pour d'autres raisons. Il déplaît, parce qu'il n'est pas du tout « philosophe ». Voltaire et les encyclopédistes auraient admis un martyr tempéré, un saint raisonnable et tolérant qui n'aurait prêché que l'amour de l'humanité. Nathan le Sage, à la bonne heure ! Mais qu'est-ce que c'est que ce fanatique, ce fou furieux, ce révolté contre les lois de son pays, qui, sans nécessité, outrage publiquement le culte officiel de tout un peuple et qui, pour le gagner à une religion de douceur et de charité, commence par lui briser les statues de ses dieux avec des cris d'énergumène ? Et quelle dureté de cœur, quelle inhumanité chez ce saint ! Que trouve-t-il à dire à sa pauvre femme, qui essaye de l'aimer, qui veut le sauver et qui se traîne à ses genoux ? Il ne la regarde que « comme un obstacle à son bien », et il la prie de « le laisser en paix ». Au reste, pourquoi devient-il tout à coup enragé ? Pourquoi cherche-t-il sa mort ? Par dévouement à ce qu'il croit être la vérité ? Oui, sans doute, mais surtout pour entrer plus vite au paradis et pour y avoir une meilleure place. Il ne parle que de cela, ce martyr ! Il n'a à la bouche que les délices du paradis, rarement l'amour de Dieu, ja-

mais l'amour des hommes. C'est honteux, c'est de la gloutonnerie mystique. Il est aussi intéressé qu'un martyr musulman. Et quelle grossièreté de sentiments chez ce héros de la foi ! Il sait que Pauline aime Sévère, mais qu'elle lutte contre cet amour, et qu'on ne saurait lui faire de plus sensible affront, au moment où son mari va mourir, que de lui dire : « Laissez donc ! votre amant vous reste. » Et il le lui dit, tranquillement, posément, lui, le mari. Il le lui dit en présence de Sévère lui-même, il la lègue à son amoureux, il les bénit. La fierté, la pudeur de sa femme, l'affection même qu'elle lui porte, les scrupules et les délicatesses de Sévère, qui n'est qu'un galant homme et qui n'est pas chrétien, tout cela lui échappe ; il ne le soupçonne pas ou ne s'en soucie guère. Ça lui est tellement égal, tout ce qui est humain ! Est-ce sublime ? Est-ce révoltant ? Est-ce simplement ridicule ? Singulier saint, en tout cas, et drôle de mari ! Mais Pauline, mais Sévère, voilà des êtres exquis et intéressants ! Et comme ils sont supérieurs, même moralement, à ce martyr brutal et grotesque, eux qui ne sont point martyrs, eux qui n'ont point la vraie foi ! En somme, le sentiment de tout le XVIIIe siècle sur *Polyeucte* est résumé dans ces petits vers de Voltaire (préface de *Zaïre*) :

De Polyeucte la belle âme
Aurait faiblement attendri,
Et les vers chrétiens qu'il déclame
Seraient tombés dans le décri,
N'eût été l'amour de sa femme
Pour ce païen, son favori,

Qui méritait bien mieux sa flamme
Que son bon dévot de mari.

Nous sommes plus cléments à Polyeucte. D'abord, nous trouvons qu'il n'est pas du tout un bon dévot, qu'il n'a nullement l'allure ni les manières d'un marguillier. Puis, nous le jugeons fort intéressant et nous l'aimons tel qu'il est : il n'inquiète plus notre religion et n'irrite plus notre philosophie. Nous voyons en lui le type accompli d'une espèce d'âmes très singulière, et très noble après tout, le type du croyant exalté, de l'apôtre, du fanatique si vous voulez, de l'homme qui, possédé d'une idée et d'une foi, ne vit, ne respire absolument que pour elle, est toujours prêt à s'y sacrifier, — et à y sacrifier les autres. Nous considérons ces êtres bizarres avec une sorte de bienveillance. Si ce n'est pas par eux seuls que le monde avance, nous sentons pourtant qu'il n'avancerait guère sans eux. Ils sont peut-être le sel de la terre. Polyeucte nous inspire la même curiosité que quelque brave nihiliste rencontré à Paris dans quelque brasserie, blond, pâle, des yeux brillants, le front serré aux tempes, et dont on nous dit à l'oreille qu'il a tué, à Pétersbourg, un général ou un préfet de police, et qu'il était du dernier complot contre le czar. Polyeucte nous rappelle à la fois saint Paul, Jean Huss, Calvin et le prince Kropotkine. Et c'est pourquoi ce mystique insurgé nous ravit.

Quant à Pauline et à Sévère, ils n'avaient rien à gagner, puisque les gens des deux derniers siècles les

trouvaient charmants et ne voulaient voir qu'eux dans le drame ; mais, du moins, ils n'ont rien perdu. Peut-être même comprenons-nous mieux le cas de Pauline. « Voilà pourtant, disait-on au XVIIe siècle, une honnête femme qui n'aime pas son mari. » C'est là une impression un peu trop superficielle. Relisez la pièce : vous verrez que Pauline finit par aimer Polyeucte, parce qu'elle veut l'aimer ; et elle le veut, parce qu'elle se sent menacée par le retour de l'amant. C'est déjà là un assez joli tour de force de la volonté, et qui est bien cornélien. Mais il y a, en outre, quelque chose de très féminin dans la transformation des sentiments de Pauline. Elle se met à aimer son mari, non seulement parce qu'il est en danger et qu'il va mourir, mais aussi parce qu'il est fou et que, tout au fond, la sagesse de Sévère lui paraît un peu plate auprès de cette folie. Elle aime son mari par devoir, soit ; mais aussi par pitié, et surtout parce qu'elle ne le comprend pas et qu'elle subit l'attrait de l'inexpliqué et de l'inconnu. A partir du moment où Polyeucte lui dit : « Laissez-moi tranquille » et « Epousez Sévère après ma mort », soyez sûrs que l'âme de Pauline est tout entière à son mari, et elle est encore plus à lui après qu'elle l'a vu mourir. Le bon Corneille nous dit qu'elle a été subitement éclairée par la grâce. Non, non, c'est par amour qu'elle se fait chrétienne. Pauline, avec ses apparences de santé morale et de bel équilibre, serait donc la plus femme des femmes de Corneille, un être faible et généreux que l'extraordinaire attire, et qui est beaucoup plus

conduit par son imagination et sa sensibilité que par sa raison ; c'est-à-dire ce qu'il y a de plus contraire à l'idée que l'on se fait communément d'une héroïne cornélienne ? Peut-être ; en tout cas il me plaît de la voir ainsi. De même il me plaît de voir Sévère plus finement philosophe, plus détaché et plus curieux que Corneille ne l'a conçu. Son « dilettantisme » s'est développé en deux siècles comme s'est dégagée la « féminilité » de Pauline. Souvenez-vous que, parti d'une condition modeste, Sévère est devenu un très grand personnage, qu'il a couru le monde, qu'il a eu toutes sortes d'aventures, qu'il a vécu des années à la cour d'un roi de Perse et qu'il est présentement « favori de l'empereur Décie », ce qui suppose une assez grande souplesse d'esprit. Jugez, avec une telle vie, quelle expérience a dû lui venir, quelle inaptitude à croire et à s'étonner. Il se souvient de son premier amour, ce qui est d'un cœur délicat ; et, quand il retrouve Pauline mariée et qu'elle le prie de s'éloigner, il se soumet, ce qui est d'un galant homme. Mais prenez-y garde, s'il est vertueux, lui aussi, ce n'est pas du tout lui qui commence, c'est Pauline qui lui impose sa vertu. En la quittant, il l'appelle « *trop* vertueux objet », ce qui implique une arrière-pensée. Quand Polyeucte se perd, Sévère a trop d'élégance morale pour ne pas chercher à le sauver ; mais enfin, puisque ce fou veut mourir, tant pis pour lui ! Sa veuve ne sera peut-être pas inconsolable... Il laisse, à un moment, entrevoir cette pensée ; de quoi Pauline le reprend

assez durement. Sévère, lui, n'est qu'un aimable homme, un doux philosophe pyrrhonien, honnête par nature et par goût, mais qui ne se crée point de devoirs imaginaires et qui ne prend point la vie avec emphase. Il recueillera Pauline dans un an, si elle veut. Il la prendra chrétienne, mais, quoiqu'il dise en parlant des chrétiens :

Et peut-être qu'un jour je les connaîtrai mieux,

il en parle trop tranquillement, il ne sera point chrétien. Il laissera sa femme pratiquer librement la religion nouvelle ; il la laissera prier pour sa conversion et ne lui ôtera point tout espoir ; il sera charmé de la voir si douce, si pieuse, si pudique, si sainte, si enthousiaste. Peut-être même, s'il vit très vieux, jusqu'à Constantin, se fera-t-il chrétien, par raison, par nécessité, par politique ; mais ce sera tout... Dans ce drame de la religion naissante où il se trouve mêlé, Sévère a déjà quelque chose de l'attitude de M. Renan écrivant l'histoire des origines du christianisme. Nous prêtons à ce philosophe païen du IIIe siècle un achèvement du sens critique qui est chose de nos jours. Sévère nous apparaît quelque peu renaniste. Et, quant à Félix, depuis que nous le voyons sous les traits d'un préfet du second empire, il nous amuse prodigieusement...

Ainsi je songeais, l'autre jour, en écoutant d'une oreille les vers de *Polyeucte*, car que faire devant une

tragédie, « à moins que l'on ne songe » ? J'ai sans doute défiguré les personnages de Corneille ; mais les tragédies classiques nous sont si connues que nous n'y pouvons plus trouver d'intérêt qu'en y découvrant des choses qui n'y sont peut-être pas.

MOLIÈRE[1]

I

Comédie française : Le *Misanthrope*.

10 mai 1886.

Rassurez-vous : je ne m'étendrai point en de longues dissertations sur la façon dont il faut comprendre le rôle d'Alceste, car tout ce que je pourrais dire là-dessus, on l'a dit déjà. Au reste, la façon de M. Worms est sans doute la meilleure, puisqu'il a plu infiniment. Il est certain que toute sa personne répond mieux que celle de M. Delaunay à l'idée que nous nous faisons aujourd'hui d'Alceste. La figure maigre et triste de M. Worms, sa voix un peu âpre et mordante, sa mimique énergique et sobre, le don qu'il a d'exprimer la passion concentrée et profonde, ne convenaient nulle part mieux qu'ici. Sans pousser le rôle ni au tragique ni au langoureux, il a eu, dans les trois premiers actes, des brusqueries superbes, des indi-

1. Cf. *La Comédie après Molière et le Théâtre de Dancourt*, chap. I (chez Hachette).

gnations farouches qui ont fait frémir de plaisir le bon Idéaliste, le Révolté généreux que nous portons presque tous en nous, soigneusement caché dans un coin de nous-mêmes; et dans les deux derniers actes il a su nous faire sentir jusqu'au fond l'âme tendre et faible de l'homme de fer, du juste intransigeant. Enfin il a eu le rare talent de nous laisser deviner, d'abord la tendresse sous la misanthropie, puis la misanthropie sous la tendresse, et de nous rendre ainsi sensible l'unité de ce rôle complexe, que deux siècles de commentaires et d'interprétations ont encore obscurci. Bref, il nous a bien montré Alceste comme nous le concevons aujourd'hui, et en trahissant le moins possible les intentions de Molière.

Mais, quoi qu'on fasse, on est bien obligé, à l'heure qu'il est, de les trahir un peu. On ne saurait s'y tromper : dans la pensée de l'auteur du *Misanthrope*, Alceste est un rôle comique et qui doit faire rire la plupart du temps. Apparemment Molière jouait ce rôle comme les autres, avec ses roulements d'yeux, ses contorsions et son hoquet. Il est vrai que ce personnage ridicule est aussi un personnage sympathique. Molière nous dit expressément, par la bouche d'Eliante, son sentiment sur Alceste :

Dans ses façons d'agir il est fort singulier;
Mais j'en fais, je l'avoue, un cas particulier,
Et la sincérité dont son âme se pique
A quelque chose en soi de noble et d'héroïque.

Cela est évident. Et l'on ne voit pas trop comment

Molière lui-même, avec la meilleure volonté du monde, pouvait trouver moyen de faire rire en disant certaines parties du rôle ; et sans doute, en plus d'un endroit, une émotion le serrait à la gorge, qu'il n'avait pas prévue. Mais enfin, je le répète, le rôle, pris dans l'ensemble, était un rôle comique. Je suis obligé de reconnaître qu'il ne l'est presque plus aujourd'hui. Nous savons bien encore, si vous voulez, qu'Alceste est ridicule ; mais nous n'avons pas le cœur de rire de lui : voilà la différence. Ce qui frappait les contemporains de Molière et Molière tout le premier, c'étaient les « singularités » du misanthrope. Ce qui nous frappe le plus aujourd'hui, c'est ce « quelque chose de noble et d'héroïque » qu'il y a dans sa « sincérité ».

Pourquoi cela? Pourquoi aimons-nous Alceste au point de ne plus vouloir qu'il soit risible? A cause de l'eau qui a passé sous les ponts. C'est ainsi. Après Rousseau, après la Révolution, après le romantisme, après Faust, après Lara, après René, Alceste ne peut plus être pour nous ce qu'il était pour les gens du XVII[e] siècle. C'est qu'Alceste est un de ces types comme les poètes en ont créé en petit nombre : assez particuliers pour rester vivants à travers les âges, — assez généraux, assez largement humains, assez peu déterminés dans quelques-uns de leurs traits pour être agrandis tour à tour au gré des générations successives, et enrichis de sentiments et d'idées dont leurs créateurs n'avaient peut-être pas songé à les doter. En réalité, l'Alceste de Molière n'est qu'un honnête

bourru, estimable et ridicule, aux colères vertueuses et disproportionnées, insurgé contre l'hypocrisie de la politesse mondaine. Notre Alceste à nous, celui que nous avons repétri en mêlant à sa pâte l'âme de deux siècles, souffre du mal universel; ce n'est plus un misanthrope, c'est un pessimiste; ce n'est plus contre le mensonge inoffensif de Philinte qu'il se soulève, c'est contre le mensonge atroce de l'éternelle Maya. « O mes amis, disait Socrate de Platon, que de belles choses ce jeune homme me prête auxquelles je n'ai jamais songé! » — « Hélas! pourrait dire Molière, qu'a-t-on fait de mon homme aux rubans verts? Quels horribles rubans noirs on lui a mis! »

Et ce n'est pas seulement Alceste qui s'est transformé, enrichi, assombri avec le temps; le doux Philinte n'a pas échappé à ce travail d'alluvion morale. La pensée de Molière est assez claire quand on lit sa comédie avec simplicité. Il a de la sympathie pour Alceste : il lui prête quelque chose de lui-même, principalement dans la scène où ce sauvage est si faible devant la femme aimée. Mais, s'il a pitié de ce fou, c'est bien Philinte qui est son homme. On n'en saurait douter quand on se rappelle la vie de Molière : ce n'est certes pas Alceste qui eût été un si habile directeur de théâtre, un amoureux si éclectique ni un si souple amuseur du roi. Alceste eût eu, je pense, quelque scrupule d'écrire *Amphitryon*, au moment du moins où la pièce fut écrite. La sagesse de Philinte, sagesse d'épicurien, faite de beaucoup d'ex-

périence et de scepticisme et d'un peu de mépris des hommes, faite aussi d'indulgence et de bonté réelle, est proprement la sagesse de Molière. Mais il faut croire que Philinte avait, lui aussi, des parties malléables, ou mieux, des dessous indéterminés; car, dans les temps cruels et grossièrement idéalistes où Alceste était devenu le juste, le philosophe, le citoyen intègre et le bon jacobin, Philinte était considéré par Fabre d'Eglantine et par les terroristes comme un lâche, un traître, un hypocrite, un « modérantiste ». Aujourd'hui nous avons réconcilié Alceste et Philinte. Nous disons : Philinte, le philosophe accommodant, c'est encore Alceste, un Alceste mûri et plus renseigné, qui, après la protestation douloureuse contre le mensonge et l'injustice et contre le mal universel, nous propose en exemple la résignation ironique et la curiosité détachée : si bien que l'âme de Molière est également dans l'un et dans l'autre et qu'ils présentent tour à tour les deux attitudes du poète. Philinte, plus savant, a plus d'amertume au fond; Alceste, plus naïf, en a plus à la surface. Mais voici qu'avec le temps les deux se sont fondus en un, soit que Philinte ait emprunté à Alceste sa mélancolie, soit qu'il lui ait prêté son dilettantisme. Alceste, après être devenu Saint-Preux, Werther, Bénédict et je ne sais qui encore, a été gagné, vers 1850, par la raillerie froide de Philinte. Il a gardé l'intégrité de son jugement moral, mais il a beaucoup perdu de sa naïveté. Philinte l'a conduit dans de mauvais endroits pour y

faire des expériences, et Alceste, n'ayant plus le droit de s'indigner, a donné dans l'ironie à outrance. Philinte-Alceste s'est alors appelé Desgenais, Olivier de Jalin, de Ryons et Lebonnard. Et, comme il y a en effet deux façons de prendre la vie, nous avons nous-même reconnu que nous avions en nous un Alceste et un Philinte ; que nous étions l'un ou l'autre, suivant les heures, et peut-être les deux à la fois dans nos meilleurs jours. Car, s'il est beau de s'indigner contre la vie, il est excellent de vivre.

Comment voulez-vous que, avec ces idées en tête et une vision si peu nette de ces deux figures pourtant si simples, nous recevions du *Misanthrope* une impression directe et claire et que nous sachions au juste ce qu'il en faut penser? J'ai cependant fait mon possible pour apporter à ce spectacle un esprit libre de préventions, pour ignorer la pièce, pour la voir du même œil que si elle m'était absolument nouvelle. Vous dirai-je le résultat de cet essai loyal ? Je ne suis pas très sûr de sa loyauté, mais je vous le livrerai quand même. Il y a dans le *Misanthrope* des caractères qui m'ont fait rêver et peut-être divaguer, comme vous avez pu voir ; une action qui paraît à tous (soyons francs) un peu vide et traînante et trop chargée d'épisodes ; un long morceau de critique littéraire qui m'a inquiété, et un tableau de mœurs qui m'a surpris, quoique je le connusse depuis vingt ans. Laissons le reste de côté : je n'ai jamais si clairement senti à quelle distance nous sommes de cette critique

et de ces mœurs et dans quel lointain tout cela semble se perdre pour nous.

Le public du XVIIe siècle trouva, comme on sait, le sonnet d'Oronte assez de son goût, et resta tout saisi par la rude leçon d'Alceste. Et, en effet, ce sonnet, s'il n'est pas très original ni très fin, est pour le moins joli. Je sais bien que, dans la pensée de Molière, la fureur avec laquelle le misanthrope s'acharne sur cette bagatelle est un trait de caractère; mais, si l'inopportunité et le ton disproportionné de la critique sont d'Alceste, la critique est bien de Molière lui-même. Or elle me déconcerte, je l'avoue. Tout ce qui fait bondir Alceste me laisse parfaitement tranquille, ou même ne me paraît point si mal. « Nous berce un temps notre ennui » est une métaphore que nous trouvons toute naturelle et qui avait peut-être alors un mérite de nouveauté. « Rien ne *marche* après lui » est tout au plus une expression un peu impropre; « rien ne *vient* » serait irréprochable. « Ne vous pas mettre en dépense pour ne me donner que l'espoir » n'a rien qui me choque : n'est-ce pas même assez spirituellement dit? « Belle Philis, on désespère alors qu'on espère toujours » est décidément gracieux. Il y a sûrement de l'affectation dans ce « petit morceau », mais une affectation gentille, une recherche d'esprit qui n'est d'ailleurs pas incompatible avec un peu de vraie tendresse. Je suis sûr que, lu d'une certaine façon, avec une certaine voix, par Mme Sarah Bernhardt si vous voulez, le sonnet d'Oronte nous

charmerait, éveillerait sur nos lèvres un sourire délicat. La chanson du roi Henri vaut mieux. Mais, en un sens, la chanson du roi Henri vaut mieux que tout, vaut mieux même que le *Misanthrope.* On n'a pas trop le droit de piétiner d'aimables vers d'album avec cette roideur, quand on écrit que l'estime la plus glorieuse « a des régals peu chers », qu'on parle du « poids d'une grimace où brille l'artifice », qu'on fait promettre par Arsinoé « une preuve fidèle de l'infidélité » de Célimène ou quand on prête à Philinte quatorze vers qui disent, tous les quatorze, exactement la même chose et dont l'ordre pourrait être interverti à volonté, et de tant de façons que seul un mathématicien pourrait en faire le calcul. Je supplie, après cela, qu'on ne me fasse point dire que je préfère le sonnet d'Oronte au *Misanthrope.* Deux siècles ont passé, et notre goût s'est fait plus hospitalier, voilà tout.

Mais ce sont surtout les mœurs qui, dans la comédie de Molière, sont propres à nous surprendre, quand nous y faisons attention. Nous sommes dans la plus haute société et dans la plus raffinée, dans un monde qui tient à la cour. Nous assistons à une conversation dans le salon d'une femme à la mode. On ne saurait rien imaginer de mieux réglé, de plus sévèrement ordonné que cette causerie mondaine. Huit portraits satiriques défilent, puis une dissertation en règle. Quoi! c'est ainsi que l'on causait au XVIIe siècle? Apparemment; et nous savons en effet que les por-

traits et les dissertations sur l'amour étaient fort à la mode en ce temps-là. On causait comme on officie. Cela est étrange et glacial, et cela fait aimer la conversation d'aujourd'hui, modeste de ton, à mi-voix, familière et coupée. Nous ne causons plus comme ces gens-là, heureusement, pas même dans le dernier salon de Paris où règne encore (et avec grâce) la « conversation générale ». Je ne parle pas de la scène où Arsinoé, au lieu d'insinuer doucement, et comme au hasard, au cours de l'entretien, ce qu'elle a sur le cœur, annonce à Célimène qu'elle vient exprès pour lui dire des choses désagréables et lui débite un grand morceau, auquel Célimène réplique par un morceau de longueur égale : il ne faut voir là, je pense, que l'emploi d'une convention un peu forte qui simplifie et éclaircit le dialogue. Mais ce monde oratoire, c'est aussi celui, nous dit-on, qui a le mieux connu l'exquise politesse des manières et la galanterie impeccable. De loin, je ne sais quelle fleur de délicatesse morale le distingue et le décore. Approchons-nous.

Eliante et Philinte, les deux personnages les plus élégants de la comédie, échangent leurs impressions sur l'amour d'Alceste et de Célimène. « Si ce mariage ne se fait pas, dit en substance Eliante, je serai joliment contente qu'Alceste me prenne comme pis-aller. — Et moi, répond Philinte, si vous restez en plan, je me ferai une vraie joie de vous recueillir. » Ainsi Eliante n'hésiterait point à épouser Alceste qui ne

l'aime pas, ni Philinte à épouser Eliante dont il n'est pas aimé; et ils se le disent comme cela, tranquillement, directement. Eliante fait son métier d'être « sincère ». Mais, d'être femme, cela ne la regarde pas. Au fait, quel âge a-t-elle donc, la sincère Eliante? Vingt ans ou soixante ans? Est-elle fille ou veuve? Bien fin qui pourrait le savoir. — Célimène est veuve, on nous l'apprend; c'est une femme du meilleur monde et, en somme, une honnête femme. Elle a de l'esprit, elle est médisante et elle le montre un peu longuement dans la scène des portraits. Elle est coquette et aime à s'amuser des hommes; mais elle n'est ni perverse ni méchante. Ce n'est nullement une coquine. Elle n'a rien de félin ni de diabolique. C'est une coquette assez innocente, une petite coquette, en dépit des superbes coups d'éventail légués par Mlle Mars à Mlle Marsy. Elle joue habilement la comédie dans la scène où elle réduit Alceste à sa merci en refusant de se justifier : mais c'était déjà là, au temps de Molière, une scène traditionnelle et connue. Je songeais, en suivant les manèges élémentaires de cette gentille créature, à la stratégie de la baronne Pfeifer dans le *Fils de Giboyer*. Les plus grands crimes de Célimène (les caricatures qu'elle fait de ses amis dans ses lettres) ne sont guère que des gamineries. Au fond, elle aime réellement Alceste, autant que cette tête légère peut aimer; elle le lui laisse entendre assez clairement, et elle supporte avec beaucoup de bonne grâce les emportements et les jalousies de ce brutal

qui se conduit déjà comme un mari. Si Alceste lui revient et l'épouse un jour (comme nous en avons la douce certitude), il ne fera peut-être pas une si forte sottise. Bref, Célimène est une femme charmante et une grande dame, et les hommes qui l'entourent sont ce qu'on appelle aujourd'hui des « gens du monde ». Or, voyez un peu comme ils la traitent. Ils se conduisent avec elle comme Olivier de Jalin lui-même hésiterait à le faire avec une fille. On dirait que tout est permis contre elle; ils sont tous à tripoter honteusement dans sa correspondance. Alceste lui fait une scène abominable en lui mettant sous le nez une lettre qu'il croit détournée de son adresse ou dérobée, et qu'il n'avait pas le droit de lire. C'est là un bien vilain procédé. Admettons pourtant qu'il s'explique par le singulier caractère du personnage. Mais les autres, Oronte, Acaste, Clitandre, les « honnêtes gens » de ce temps-là? Ils font marché de se montrer entre eux les lettres de Célimène, et ils accourent les lui montrer à grand bruit, les lui lire tout haut, devant témoins; ces trois faquins viennent lui donner une leçon, la raillent brutalement, le prennent de haut, comme si leur conduite, à ce moment-là, n'était pas beaucoup plus misérable que celle de la pauvre petite femme. Et ces goujats crient qu'ils vont montrer les lettres à tout Paris. Ah! le vice est là bel et bien puni et le mensonge amplement confondu, comme au dénouement d'une comédie de collège! Notez que Célimène est chez elle, et qu'elle ne les met

pas à la porte. Vraiment, pendant que ces mal élevés vociféraient autour d'elle, Mlle Marsy m'attendrissait, jolie comme un ange, fière sous l'affront, se roidissant pour ne pas pleurer; tout mon cœur était avec elle, et je disais tout bas à Philinte : « Eh bien! qu'est-ce que tu attends? Toi, si tu t'appelais de Ryons au lieu de t'appeler Philinte, si tu ne portais pas perruque, si tu avais l'honneur d'être un personnage de comédie contemporaine, tu irais tout de suite offrir ton bras à cette jolie femme, et tu prierais poliment, mais nettement, ces messieurs de sortir. Et je te garantis qu'après leur départ tu ne serais pas à plaindre. » Quelles drôles de mœurs mondaines! Au moins je ne reproche rien à Molière. Il peignait les façons habituelles des « honnêtes gens » de ce temps-là; je ne me permettrais pas d'en douter. Mais une conclusion s'impose, et nous voilà obligé de répéter ce que M. J.-J. Weiss a dit ici même plus d'une fois. C'est qu'on trouve fréquemment, au XVIIe siècle, sous la politesse volontiers guindée des manières extérieures, un certain manque de délicatesse morale, une certaine grossièreté de sentiments, un fond de brutalité. Seulement M. Weiss veut découvrir ce fond chez Molière lui-même : je suis plus respectueux et n'ose aller jusque-là. Tout ce que je veux retenir, c'est que, très certainement le code mondain protège mieux les femmes aujourd'hui; et que, sans y mettre de prétention, la plupart des hommes sont aujourd'hui des chevaliers plus scrupuleux que ceux dont l'amour et

la galanterie étaient jadis l'unique science. Supposez que l'action du *Misanthrope* se passe de nos jours : Célimène s'appelle la marquise de Lys ou de Tryas; c'est une jeune veuve, du monde, reçue partout, coquette, mais de tenue correcte et sans amant prouvé : vous verrez que le dénouement du *Misanthrope* devient absolument impossible.

II

Théatre national de l'Odéon : *Psyché*, tragédie-ballet en cinq actes, avec prologue, de Molière, Corneille, Quinault et Lulli.

18 avril 1887.

Agréable soirée, lundi dernier, à l'Odéon ; spectacle non pas endormant, mais un peu berceur, si j'ose dire. Tandis que se déroulaient, d'un cours tranquille et lent, les dialogues gracieux et symétriques de *Psyché*, on pouvait songer tout à son aise.

Il y a plusieurs façons de prendre la mythologie grecque. On s'est plu, de notre temps, à en rechercher les origines. On a vu dans tous les dieux des forces de la nature personnifiées et dans leurs aventures l'expression figurée des principaux phénomènes naturels, on a réduit toutes les histoires d'amour des antiques divinités à des mythes astronomiques ou météorologiques. Ou bien on y a cherché des sens profonds, on en a dégagé la philosophie abstruse. Nos pères du XVIIe siècle y allaient plus bonnement. La mythologie n'était pour eux qu'un musée « pompeux » de figures costumées et une collection d'histoires

galantes et voluptueuses mêlées d'un « merveilleux » divertissant, mais à peu près dépourvu de signification. Ces fables, ils les considéraient, en bons chrétiens, comme des inventions suggérées par le diable; mais ils jouissaient tout de même, en hommes d'esprit, des tableaux séduisants et sensuels qu'elles offrent à l'imagination.

Si vous y tenez, *Psyché* est un mythe platonicien : l'histoire de l'ascension de l'âme vers le Bien absolu par l'amour. Et ce mythe sera, si vous le voulez, presque chrétien : l'aventure de Psyché, punie de sa curiosité sacrilège, et obligée de reconquérir le bonheur par une série d'expiations, vous rappellera l'aventure de nos premiers parents. Le grave Victor de Laprade a vu tout cela dans le joli roman d'Apulée, et il a eu raison. Mais pour Molière, comme auparavant pour la Fontaine, *Psyché* n'est qu'un conte d'amour, un conte à dormir debout, — à dormir d'un sommeil traversé de rêves charmants; quelque chose comme une *Cendrillon* moins populaire, plus savante, plus parée... (Pardon ! j'oublie que *Cendrillon* est elle-même un mythe solaire, et qui se pourrait tourner aisément en poème symbolique et philosophique.)

Nous ne savons presque rien, et cependant nous sommes parfois las de trop savoir. Il y a des jours où les exégètes m'ennuient. La mythologie du XVIIe siècle, que l'on raille tant, que l'on dit si froide, si fausse, si guindée, avait pourtant son charme. Ce que nous traitons de « défroque surannée » a passé pour poésie. Il

y a dans les dieux et les déesses de Versailles, et il y avait, croyez-le bien, dans les ballets païens de la cour, autre chose qu'une majesté un peu trop concertée. Cela ne semblait pas « froid » du tout aux contemporains. Ils y sentaient ce que vous n'y sentez plus, voilà tout. Mais il n'est pas absolument impossible de se remettre dans leurs dispositions d'esprit, et c'est ce que j'ai essayé de faire à *Psyché*, l'autre soir. Assurément, cette mythologie n'a rien de profond, et, d'autre part, elle n'est pas ennemie d'un peu de rhétorique; mais elle est encore fort agréable et, comme dit Boileau, elle « chatouille ». Le grand siècle chrétien était bien plus « païen » que nous, au sens vulgaire du mot. Nous affectons d'aborder les religions antiques avec un sentiment religieux et un sérieux de tous les diables. Pour ces bons catholiques du XVIIe siècle, la mythologie n'était au fond qu'un apéritif et un excitant.

Donc *Psyché* n'est qu'un conte galant, et j'en sais gré à Molière. Vous vous rappelez la fable. Vénus, jalouse de Psyché, supplie l'Amour de la venger en inspirant à la jeune princesse une passion ridicule pour quelque malotru. Mais l'Amour lui-même se met à aimer Psyché, et voici ce qu'il imagine pour en jouir commodément. Un oracle ordonne au père de la jeune fille de l'exposer sur un mont solitaire où elle doit attendre pour époux un monstre horrible tout gonflé de poisons. Ce monstre métaphorique, c'est l'Amour, qui se présente à Psyché sous l'aspect

d'un fort beau jeune homme et qui l'emporte dans un palais merveilleux. La bonne Psyché y reçoit ses deux sœurs, Aglaure et Cydippe. Ces deux pestes, envieuses de sa beauté et de son bonheur, conseillent à Psyché de demander à son amant quel est son nom et son état, « car, lui disent-elles, c'est sans doute un méchant magicien, ou bien peut-être est-il déjà marié ». Psyché les croit et interroge son amant inconnu... Mais tout aussitôt l'Amour disparaît, le palais s'écroule, et Psyché se trouve assise aux bords d'un fleuve des enfers. Elle y retrouve deux bons petits princes, Agénor et Cléomène, qui ont jadis été ses amoureux et qui se sont tués de désespoir. Elle y apprend aussi que ses deux sœurs sont dans le Tartare; elles ont été jetées au fond d'un précipice par ordre de l'Amour, en punition de leur méchanceté... Tout cela ne console point la pauvre petite, qui aime toujours son ancien amant... Elle a tant pleuré, qu'elle en est devenue laide. Mais justement Proserpine lui a remis un coffret pour Vénus. Ce coffret renferme sans doute les drogues avec lesquelles Vénus entretient sa beauté. « Si j'en prenais un peu? » Elle ouvre la boîte; une épaisse vapeur en sort; Psyché s'évanouit... Arrivent Vénus et l'Amour. Grande querelle. L'Amour supplie sa mère de rendre la vie à Psyché. Vénus y consent, à condition qu'il ne l'épousera pas, car elle rougirait d'avoir pour bru une simple mortelle. L'Amour devient menaçant... Mais Jupiter descend, à cheval sur son aigle, et arrange tout en élevant Psyché au rang de déesse.

C'est bien un conte. Vingt choses y restent inexpliquées. Pourquoi l'Amour est-il obligé de quitter Psyché dès l'instant où elle sait qu'il est l'Amour? Pourquoi la curiosité si naturelle de Psyché est-elle un crime? Pourquoi et comment, dans les enfers, Proserpine charge-t-elle Psyché de remettre une boîte à Vénus? Pourquoi Vénus peut-elle ressusciter Psyché, et pourquoi l'Amour ne le peut-il pas? Pourquoi est-il tour à tour supérieur et inférieur à sa mère en puissance? — Vous êtes trop curieux. Puisque c'est un conte!

C'est bien un conte amoureux d'il y a deux cents ans. L'amour y est subtil dans ses propos et expert en dialectique. Non seulement l'amour, mais tous les sentiments en général. C'est bien le langage de ce siècle si raisonneur dans la forme et si discipliné dans le fond. En voulez-vous un curieux exemple? Psyché, près d'être livrée au monstre, dit à son père, pour le consoler, que les dieux ne font que lui reprendre ce qu'ils lui ont donné. Sur quoi ce père, abîmé de désespoir, se met à argumenter comme un clerc en Sorbonne : « Un instant! dit-il. Vois ce que tu étais quand je t'ai reçue d'eux, et vois ce que tu es maintenant : tu reconnaîtras que les dieux me reprennent beaucoup plus qu'ils ne m'ont donné. Quand tu es venue au monde, je ne t'avais pas demandée, et je t'assure que cela ne m'a pas fait le moindre plaisir... » Mais il faut citer :

Je reçus d'eux en toi, ma fille,
Un présent que mon cœur ne leur demandait pas;
J'y trouvais alors peu d'appas,
Et leur en vis sans joie accroître ma famille.

« Mais peu à peu je me suis fait de ce présent une douce habitude; pendant quinze ans je me suis étudié à te parer de toutes les grâces et de toutes les vertus; j'ai fait de toi mon plus cher trésor, la consolation et l'espoir de ma vieillesse... » Conclusion :

Ils m'ôtent tout cela, ces dieux;
Et tu veux que je n'aie aucun sujet de plainte
Sur cet affreux arrêt dont je souffre l'atteinte?
Ah! leur pouvoir se joue avec trop de rigueur
Des tendresses de notre cœur.
Pour m'ôter leur présent, leur fallait-il attendre
Que j'en eusse fait tout mon bien?
Ou plutôt, s'ils avaient dessein de le reprendre,
N'eût-il pas été mieux de ne me donner rien?

Voilà une douleur qui raisonne admirablement. Notez que ce passage n'est pas de Corneille, comme on pourrait le croire tout d'abord, mais de Molière.

Autre marque du temps : pas un coin de nature. L'observation ne vaudrait pas la peine d'être faite, si le poème de *Psyché* ne semblait appeler les belles descriptions et n'était de ceux où nous mettrions, nous, du paysage à foison. Or, en fait de paysage, voici ce que nous offre Molière : « La scène est changée en des rochers *affreux* et fait voir en éloignement une grotte *effroyable*. » Justement ce que nous déclarerions « superbe » aujourd'hui : les rochers et la grotte de

Jocelyn, si vous voulez. Et voici ce que nous sert Corneille :

> Tout rit, tout brille, tout éclate
> Dans ces jardins, dans ces appartements.
> . . . .
> Et de quelque côté que tournent mes frayeurs,
> Je ne vois sous mes pas que de l'or ou des fleurs.

Et plus loin, voici ce qu'il trouve :

> Vous y verrez des bois et des prairies
> *Contester sur leurs agréments*
> Avec l'or et les pierreries.

Évidemment, ces gens-là n'avaient pas nos yeux, ni, par suite, notre âme. La façon de voir la Terre et les objets extérieurs est peut-être ce qui a le plus changé chez les hommes depuis deux siècles.

Enfin, cette fantaisie est bien de Corneille et de Molière. La dernière partie de la plainte que j'ai citée serait passablement hardie si elle ne s'adressait à de « faux dieux », et sentirait assez son « libertin ». Et la plainte monte, s'élargit, devient puissante et poignante, et l'on est tout étonné d'entendre, dans une « tragédie-ballet », des cris comme ceux-ci :

> Mon juste désespoir ne saurait se contraindre;
> Je veux, je veux garder ma douleur à jamais;
> Je veux sentir toujours la perte que je fais;
> De la rigueur du ciel je veux toujours me plaindre;
> Je veux jusqu'au trépas incessamment pleurer
> Ce que tout l'univers ne peut me réparer.

Quant à Corneille, il semble qu'il ait mis dans *Psyché* (mieux encore que dans le second acte de

Pulchérie) tout son été de la Saint-Martin. Je n'ai pas besoin de rappeler la déclaration de Psyché et la réponse de l'Amour. Mais voici d'autres vers que je cueille au passage... Que dites-vous de cette effusion de Psyché délaissée :

Source de tous les biens, inépuisable et pure,
Maître des hommes et des dieux,
Cher auteur des maux que j'endure,
Êtes-vous pour jamais disparu de mes yeux?
Je vous en ai banni moi-même :
D'un indigne soupçon mon cœur s'est alarmé.
Cœur ingrat, tu n'avais qu'un feu mal allumé,
Et l'on ne peut vouloir, du moment que l'on aime,
Que ce que veut l'objet aimé.

Et un peu plus loin, quand elle demande à Cléomène dans quels lieux il demeure, Cléomène répond :

Dans des bois toujours verts, où d'amour on respire
Aussitôt qu'on est mort d'amour;
D'amour on y revit, d'amour on y soupire...

N'est-ce pas délicieux? Et voyez! Les deux poètes n'ont voulu que nous faire un joli conte; l'Amour n'était pour eux que Cupidon, et ils ne nous donnaient Psyché que pour une petite princesse du pays bleu; mais à certains moments et sans qu'ils y aient peut-être songé, Cupidon devient le grand Eros par qui l'univers se meut et la vie se propage; nous nous rappelons soudain que la petite princesse Psyché, c'est l'Ame humaine; et, à travers la féerie galante semée de ballets, la grandeur du mythe primitif apparaît comme dans un éclair. Ecoutez, c'est Eros qui parle :

J'ai pleuré, j'ai prié; je soupire et menace
Et perds menaces et soupirs.
Elle ne veut pas voir que de mes déplaisirs
Dépend du monde entier l'heureuse ou triste face
Et que, si Psyché perd le jour,
Si Psyché n'est à moi, je ne suis plus l'Amour.
Oui, je romprai mon arc, je briserai mes flèches,
J'éteindrai jusqu'à mon flambeau.
Je laisserai languir la nature au tombeau...

III

Théatre national de l'Odéon : *Don Juan* ou *le Festin de Pierre.*

13 septembre 1886.

On l'a dit bien souvent, mais ce n'est pas une raison pour que je ne le répète point, *Don Juan* est une œuvre extraordinaire, unique dans le théâtre de Molière et dans tout notre théâtre classique. Cette tragi-comédie fantastique et bouffonne est une macédoine incroyable de tous les genres; elle est étrange, elle est bizarre, elle est hybride, elle est obscure endiable. Avec cela il n'est guère de pièce ni plus intéressante d'un bout à l'autre, ni plus émouvante par endroits, ni plus amusante. Surtout il n'en est guère de plus suggestive, pour employer un mot à la mode, ni qui vous donne plus à penser, ni autour de laquelle vous puissiez mieux rêver, et divaguer même, si cela vous fait plaisir.

Il ne faudrait pourtant pas croire qu'elle soit la seule pièce, de Boileau à Diderot, qui viole aussi directement les règles établies par l'auteur de l'*Art poétique*. Je ne parle pas des quarante premières années du

XVIIe siècle, époque de liberté complète et même d'anarchie, où vous trouverez des pièces de toutes sortes, en tout style et de toutes formes sur tous les sujets : drames en prose, drames en quatre actes, en sept actes, en deux journées, en huit journées; ignorance des trois unités, mélange du tragique et du comique, tragi-comédies, tragédies bourgeoises, pastorales comiques avec des magiciens et des satyres, emploi de tous les mètres, alexandrins et vers mêlés, mélange du drame et de la poésie lyrique... tout cela, deux cents ans avant *Ruy-Blas*. Mais, du reste, même aux époques où il était le plus réglé, notre théâtre est resté, dans son ensemble, beaucoup plus libre qu'il ne paraît à ceux qui n'en jugent que d'après les œuvres léguées et consacrées. La fantaisie, l'indépendance à l'égard des règles, et ce qu'on a appelé depuis le romantisme n'ont jamais cessé d'y faire des leurs dans quelque coin. Vous vous rappelez les essais de tragédies en prose de Lamotte; et, chez Dancourt même, vous pourriez découvrir, noyé parmi ses cinquante vaudevilles, un drame imité, je pense, de l'espagnol, où il y a du tragique et du comique et qui se moque de l'unité de lieu, un drame proprement romantique : *la Trahison punie*. Je vous préviens, d'ailleurs, qu'il est médiocre.

Mais *Don Juan* reste le plus bel exemple, et le plus insolent, de la forme la plus libre que jamais drame ait revêtue. De vous rappeler que Molière, en écrivant cinq actes en prose, faisait quelque chose de nouveau,

quelque chose du moins que l'on n'avait pas fait depuis longtemps, ce n'est même pas la peine, car il a pris ici bien d'autres libertés : pas d'unité de lieu ni de jour et, ce qui est plus grave, pas même d'unité d'action; un mélange, non seulement du comique avec le tragique, mais de la farce et de la parade de foire avec le fantastique le plus terrible; des personnages de toutes les conditions, de tous les mondes et même de l'autre monde, de Pierrot à la statue du Commandeur, en passant par don Louis et par Monsieur Dimanche; et tous les styles, depuis le demi-patois des paysans de l'Ile-de-France jusqu'au style héroïque et sublime, en passant par celui des honnêtes gens...

N'allez pas pourtant vous récrier là-dessus : « Ah ! ce Molière! quelle audace! quel génie! Il n'y a que lui! » Car, en réalité, il ne l'a pas fait par exprès. Relisez, je vous prie, dans l'édition Despois et Mesnard tout l'historique de la pièce. Molière ne l'écrivit que parce que les autres théâtres avaient chacun leur *Don Juan* qui faisait salle comble. Cette espèce de « mystère » attirait la foule par son surnaturel et par ses « trucs », par la statue ambulante et par les flammes qui jaillissent du plancher. C'est donc sans préméditation que Molière composa (et pour ne jamais plus recommencer) une pièce irrégulière et d'une liberté toute « romantique ». Ce fut une œuvre d'occasion et à laquelle il n'attachait pas sans doute un très grand prix. Elle ne prouve nullement que sa théorie de l'art dramatique fût beaucoup plus large que celle de Boi-

leau. Tout le reste de son théâtre témoigne qu'il tint invariablement pour la distinction des genres et pour les trois unités. Et cette « machine » que les circonstances l'obligeaient d'écrire, il paraît bien qu'il l'expédia très vite. Mais, chemin faisant, tandis qu'il travaillait sur le fond du vieux drame, le personnage principal grandissait, se transformait dans son imagination; et, comme il en notait les traits nouveaux à mesure qu'ils lui venaient à l'esprit et sans prendre le loisir de les fondre ou de les accorder avec les premiers, il est sorti de là un don Juan dont les aspects successifs semblent un peu trop indépendants les uns des autres, et dont la figure totale manque quelque peu de clarté. Mais cela ne lui a point nui. On s'attache avec un intérêt d'autant plus passionné à cette figure énigmatique, on s'évertue sur elle, on s'y acharne, on veut à toute force la comprendre, l'expliquer, la définir. Et le don Juan de Molière a fait des petits : le don Juan de Byron, celui de Mozart, celui de Musset, tous dons Juans qui ne sont guère plus faciles à définir que leur père. Et celui-ci nous apparaît aujourd'hui plus grand encore, pour avoir engendré tant de fils.

Le don Juan primitif, le don Juan de Tirso de Molina est pourtant bien simple, lui. C'est un jeune débauché qui fait mille horreurs, d'ailleurs bon catholique et qui ne voudrait pas mourir sans s'être confessé. Mais la statue du Commandeur, messagère de la colère de Dieu, ne lui en laisse pas le temps. La morale de l'his-

toire paraît être qu'il ne faut point attendre au dernier moment pour se convertir. Puis le don Juan espagnol passe en Italie. Là on le fait impie et athée. Il reste tel aux mains de Rosimond et de Villiers. Débauché, trompeur et impie, d'ailleurs assez incolore, beaucoup plus pâle que le don Juan de Tirso qui, lui du moins, est furieusement espagnol, — c'est dans cet état qu'ils le passent à Molière. Voyons ce que Molière en fait et comment il le façonne.

D'abord il le francise (comme aussi la plupart des autres personnages). Il avait sous les yeux les équivalents français de don Juan de Tenorio : Bussy-Rabutin, si vous voulez, de Vardes ou d'Olonne, les seigneurs « libertins » (prenez le mot au sens d'autrefois et au sens d'aujourd'hui), êtres élégants, dépravés et un peu féroces, méprisant les hommes, élevés par leur condition au-dessus de la plupart des lois, à qui bien des choses, même sous Louis XIV, restaient permises, du moins dans le privé, et dont nous avons quelque peine aujourd'hui à imaginer la vie. Molière forme son don Juan à leur image. Il lui prête leur costume, leur chapeau emplumé, leurs canons, leurs rhingraves, leurs paquets de rubans. Il lui prête leur esprit, l'esprit français, l'ironie, la grâce, la vivacité du langage. Il lui prête leur dureté de cœur et leur cynisme. « Hé! dit don Juan quand son père est sorti, mourez le plus tôt que vous pourrez, c'est le mieux que vous puissiez faire. Il faut que chacun ait son tour, et j'enrage de voir des pères qui vivent

autant que leur fils. » C'est bien un gentilhomme français, et de l'espèce que j'ai dite, que Molière nous montre faisant si joliment la cour à Charlotte et cependant l'examinant comme une pouliche : « Tournez-vous un peu, s'il vous plaît... Haussez un peu la tête, de grâce... Ouvrez vos yeux entièrement... Que je voie un peu vos dents, je vous prie... » Bien français encore, don Juan entre Charlotte et Mathurine. Bien français aussi, don Juan éconduisant Monsieur Dimanche. Plus d'un gentilhomme criblé de dettes avait pu jouer la scène, ou quelque autre analogue. Et Molière prête à son héros le jour de « libertinage » des « honnêtes gens » d'alors. Dans la comédie de Villiers, don Juan expose son athéisme avec une lourde pédanterie. Celui de Molière se contente de hausser les épaules aux questions de Sganarelle sur le ciel, l'enfer, le diable et le moine bourru ; de faire « Eh !... Oui, oui !... Ah ! ah ! ah ! » — et, quand Sganarelle se laisse tomber par terre après une démonstration de l'existence de Dieu par le spectacle de l'univers (qui semble une parodie anticipée de Fénelon), de dire en souriant : « Bon ! voilà ton raisonnement qui a le nez cassé. » Enfin Molière, en peintre impartial, laisse à son don Juan les deux vertus essentielles du gentilhomme, le courage et le sentiment de l'honneur, dans la scène de grande allure où il défend contre des voleurs le frère d'Elvire et, reconnu, se met à sa disposition. Jusque-là don Juan est assez clair, et son personnage se tient. C'est bien le type du « grand seigneur

méchant homme », comme le définit d'un mot le naïf Sganarelle. Seulement... je ne sais comment dire, il me semble que je ne sens pas chez Molière un grand zèle à flétrir ce « méchant homme », ni une grande haine contre ce séducteur et cet impie. Molière, sans doute, n'avait pas à exprimer cette haine : aussi ne donné-je là qu'une impression.

Remarquez que le type de don Juan, même réduit à ce que je viens de dire, déborde déjà celui que nous avons pris l'habitude de nous figurer, soit celui de Byron, soit celui de Musset : l'homme dont la vocation et la fonction est d'être aimé de toutes les femmes, et de croire qu'il les aime, celui qu'étudie M. Armand Hayem dans un livre distingué (le *Donjuanisme*), et que j'ai moi-même essayé de définir ailleurs, à propos d'un article de M. Henry Fouquier[1]. Et, par exemple, que ce soit l'orgueil et une sorte de cruauté de conquérant (Lovelace), ou la curiosité, ou la passion de je ne sais quel idéal qui domine chez don Juan tel que nous le concevons le plus volontiers, l'impiété n'est nullement essentielle à son caractère. Les questions sur Dieu et sur l'âme, il ne se les pose même pas ; ce n'est point là son affaire. Le don Juan de Molière, au point où nous l'avons laissé, le « grand seigneur méchant homme » et « libertin » est donc déjà, si je puis dire, quelque chose d'autre que don Juan.

Mais Molière ne s'en tient pas là ; il va compliquant

1. *Les Contemporains*, 3e série. (Chez Lecène et Oudin.)

encore son type, et de telle façon que les traits qu'il y ajoute ne paraissent pas toujours s'accorder avec ceux que nous venons de voir. Que don Juan ne croie ni à Dieu, ni à diable, voilà qui est bien. Mais on dirait que Molière prend un secret plaisir à insister sur l'incroyance de don Juan, bien que son héros n'ait aucun besoin d'être si explicitement impie pour tuer le Commandeur et pour enlever Elvire ou séduire Charlotte. Au fond (je n'en sais rien, mais j'en suis sûr), c'est bien sa propre incrédulité que Molière prête au grand « trompeur de Séville ». Mais voici quelque chose de plus imprévu : la scène du pauvre. Au mendiant qui lui demande l'aumône en lui promettant ses prières, don Juan offre un louis d'or, à la condition qu'il jurera le nom de Dieu. Il y a là autre chose que de l'impiété; j'y découvre un sentiment passablement atroce et quelque peu diabolique : le plaisir de tenter une âme et de l'avilir. Cela n'est plus proprement du « donjuanisme »; cela est d'une perversité trop raffinée pour don Juan. Et, par contre, voici qui est trop généreux pour lui. Tout de suite après ce caprice néronien de contempteur des hommes, le pauvre ayant répondu qu'il aimait mieux mourir de faim que de jurer : « Va, va, fait don Juan, je te le donne pour l'amour de l'humanité ». Est-ce le même qui parle? De bonne foi, si nous ne connaissions la pièce d'avance, nous attendrions-nous à cela? Et à quoi sert cette scène, et que rapporta-t-elle avec le caractère du grand séducteur des femmes?

Ce n'est pas tout; don Juan nous est présenté, au cinquième acte, sous un aspect encore plus difficile à prévoir. Malgré ses vices, malgré ses innombrables « crimes d'amour », il est resté jusque-là gentilhomme d'allure : nous l'avons vu marcher le front haut dans sa « scélératesse ». Tout à coup il prend un air confit et se fait dévot. « C'est, dit-il, un dessein que j'ai formé par pure politique, un stratagème utile, une grimace nécessaire où je veux me contraindre, *pour ménager un père dont j'ai besoin*, et me mettre à couvert, du côté des hommes, de cent fâcheuses aventures qui pourraient m'arriver. » Don Juan hypocrite! voilà qui ne répond guère à l'idée que nous nous faisions de lui. Il fallait que Molière fût bien enragé contre les « faux dévots » pour imaginer cette dernière transformation de don Juan. Qu'est devenu cet orgueil, cette joie fière de braver les lois divines et humaines, qui faisait toute sa vertu? Don Juan Tartufe, ce n'est plus don Juan. Qu'est-ce donc que cet homme-là? Nous commençons à n'y plus voir clair du tout.

Un débauché, un suborneur de femmes, un grand seigneur hautain et dur, un impie, un génie corrupteur qui se plaît à avilir encore les misérables, un philosophe qui parle de son amour de l'humanité, enfin un hypocrite, don Juan est tout cela tour à tour. Faut-il dire que le personnage est obscur, incohérent et contradictoire? ou bien faut-il chercher comment ces traits si dissemblables s'accommodaient dans l'esprit de Molière, et ce qui les explique et les concilie tous?

Soyez persuadés que nous trouverons. J'avoue d'abord que j'ai fort exagéré ce qu'il peut y avoir de contradictoire dans les diverses attitudes du don Juan de Molière. Et j'ai eu soin de laisser dans l'ombre ce qu'elles ont entre elles de commun. Ne voyez-vous pas que ce sont toutes attitudes de curiosité ironique? Le fier don Juan prend à la fin le masque de l'hypocrisie; mais il n'est pas hypocrite à la façon de Tartufe, et même il ne l'est point du tout, puisqu'il se vante de l'être. Le discours par lequel il se déclare hypocrite est la plus violente et la plus directe satire de l'hypocrisie : «... C'est là le vrai moyen de faire impunément tout ce que je voudrai. Je m'érigerai en censeur des actions d'autrui, jugerai mal de tout le monde, et n'aurai bonne opinion que de moi. Dès qu'une fois on m'aura choqué tant soit peu, je ne pardonnerai jamais et garderai tout doucement une haine irréconciliable... » Ainsi don Juan s'amuse. Il s'amuse d'un bout à l'autre du drame. C'est peut-être avant tout un grand curieux et un artiste. Cela se marque dès la première scène où il paraît. Il a moins de désirs que de curiosité : « Les inclinations naissantes ont des charmes inexplicables, et tout le plaisir de l'amour est dans le changement. On goûte une douceur extrême à réduire, par cent hommages, le cœur d'une jeune beauté, à voir de jour en jour les petits progrès qu'on y fait, etc... » Ce qui l'arrête entre Charlotte et Mathurine, c'est surtout le plaisir de la comédie qu'il leur joue et de celle qu'elles lui donnent sans le

savoir. C'est le même sentiment de curiosité orgueilleuse et malfaisante qui le pousse à tenter le vieux mendiant. Notez que le singulier mouvement par lequel il lui donne, le louis, « pour l'amour de l'humanité » n'est que pour troubler davantage l'âme du pauvre diable. Quand donc Elvire, voilée de noir, vient, avant de s'ensevelir au couvent, le supplier de changer de vie, il lui semble que cette femme en deuil, amoureuse encore dans sa pénitence, a un charme qu'il ne connaissait point et que peut-être elle lui pourra donner quelque sensation nouvelle. Don Juan est un faiseur d'expériences. Le monde lui est un spectacle autant qu'une proie. Il prend moins de plaisir à faire choir les femmes qu'à voir comment elles tombent, et à dominer les hommes qu'à les manier et à les mépriser. Bref, vous trouverez chez don Juan, à un haut degré, ce qu'on a appelé, depuis, le « dilettantisme », et vous le trouverez mêlé à un sentiment qui n'a été, lui non plus, complètement exprimé que de nos jours : l'amour artistique du mal, qui n'est qu'un raffinement d'orgueil, la forme la plus savante de l'instinct de révolte. Il me semble que c'est ce dilettantisme et ce goût raisonné du péché qui maintient, à travers ses métamorphoses, l'unité du don Juan de Molière, de ce personnage si complexe et si riche que, non seulement Lovelace et Valmont, non seulement le don Juan de Byron et celui de Musset, mais encore de Marsay, M. de Camors et le duc de Mora paraissent en être sortis.

IV

Théatre national de l'Odéon : La *Première du Misanthrope*, comédie en un acte par MM. Adolphe Aderer et Armand Ephraïm.

18 janvier 1886.

L'Odéon a célébré la naissance de Molière en nous donnant la *Première du Misanthrope*. C'est encore l'histoire sempiternelle des infortunes conjugales de Molière qui a fait les frais de cet aimable à-propos. Les jeunes auteurs ont eu l'ingénieuse idée de nous montrer, après la première représentation du *Misanthrope* et le rideau à peine baissé, les dernières scènes de la pièce se reproduisant au foyer des acteurs. Lauzun, le jeune duc de Richelieu et d'autres seigneurs entourent et complimentent Mlle Molière, sans faire seulement attention au mari. On discute aussi l'œuvre nouvelle et l'on conteste la vérité du dénouement : le jaloux devrait, à la fin, revenir à la coquette, car c'est ainsi que les choses se passent dans le monde. Molière, resté seul avec le bon Chapelle, se plaint amèrement de sa femme et récite la page émouvante

que nous avons tous lue dans *la Fameuse Comédienne*. Survient Armande : nous assistons à une querelle de ménage où la méchante affecte de prendre de travers tout ce que lui dit son mari et lui reproche même de lui avoir donné « une panne » en lui confiant le rôle de Célimène. Chapelle, navré, entreprend de réunir les deux époux et, Richelieu et Lauzun arrivant là-dessus, l'un après l'autre, pour retrouver Armande dans sa loge, il les avertit qu'elle se moque d'eux. Elle reparaît à ce moment, et les deux jeunes fats la traitent exactement comme Acaste et Clitandre viennent de traiter Célimène. Quand ils se sont retirés : « Voyons, dit Chapelle, est-ce que votre mari ne vaut pas tous ces muguets? Réconciliez-vous avec lui : vous n'avez qu'un mot à dire pour le voir à vos pieds. » Et c'est ce qui arrive aussitôt: Armande prie Molière de lui faire répéter la fin de son rôle; il se prête à cette fantaisie; et alors, au lieu de lui répliquer que

La solitude effraye une âme de vingt ans,

elle se déclare prête à l'y suivre. Et le pauvre Molière est repris.

Cette petite scène offre de très heureux pastiches du style de Molière, des coupes et des symétries de son dialogue. On sent un peu trop, par endroits, que deux agrégés ès lettres s'y sont fort appliqués; mais ces deux agrégés ont autant d'esprit que s'ils étaient des licenciés de Salamanque, et c'est pourquoi je suis persuadé qu'ils « grandiront ».

Ils ont accepté, comme on a vu, le Molière tragique et douloureux qui est à la mode depuis un assez long temps déjà. Il ont voulu que Molière se fût très exactement dépeint dans Alceste, et il leur a plu, d'autre part, qu'Armande ne poussât point jusqu'au bout ses coquetteries, et qu'elle fît sans doute de Molière un un martyr, mais sans en faire « un sot », selon le mot de Dorine. Je me garderai de le leur reprocher, puisqu'ils ont fait avec cela un acte fort élégant; mais je profite de l'occasion pour confesser que j'ai peine à partager sur ces différents points le sentiment de la plupart des « moliéristes ». Je trouve d'abord un peu bizarre que, depuis une vingtaine d'années, on se soit beaucoup plus occupé du ménage de Molière que de son œuvre. Je sais à quel point cette manie est inoffensive ou même bienfaisante; je sais qu'elle occupe et qu'elle enchante ceux qui en sont possédés, qu'elle les sauve de l'ennui, qu'elle les rend réfractaires au pessimisme et qu'elle les détourne de mal faire. Mais, enfin, j'admire la superstition candide et la plaisante bigoterie que quelques-uns ont apportées dans ces recherches. Cela fait songer aux scrupules, aux transes, aux effarements, aux partis pris et aux subterfuges de quelque digne ecclésiastique qui aurait entrepris l'histoire d'un saint un peu gênant et un peu compromettant, aux vertus fortement mélangées de passions humaines, comme il s'en est rencontré. Supposez l'abbé Célestin écrivant la vie du pape Grégoire VII et voulant à toute force nous démontrer la

douceur et la charité chrétienne de ce saint tumultueux. C'est tout à fait le cas des hagiographes de Molière, quand il veulent nous faire croire à l'irréprochable chasteté de leur « bien heureux ». Car c'est à peu près là qu'ils en sont. Ils reculent d'horreur devant cette idée que Molière a pu épouser Armande un peu à l'aveuglette et au petit bonheur et sans être entièrement sûr de n'être pas son père. Ils nient comme de beaux diables ou comme d'excellents sacristains. Je me contente de n'avoir aucune opinion sur une question insoluble et qui, au surplus, m'intéresse médiocrement. Mais, tant pis si je blasphème : mon impression sincère est que Molière n'était peut-être pas incapable de courir ce risque inquiétant. On sait qu'Alcibiade, en pareille occurrence, passait outre gaillardement et tranchaït la question en disant : « Cette enfant ne *doit* pas être de moi » un peu comme Bilboquet disait : « Cette malle *doit* être à nous ». Les bedeaux de Molière ne veulent même pas qu'il ait été l'amant de Mlle de Brie. Moi, je n'affirme rien, me rappelant le joli mot : « Comment faites-vous, monsieur, pour être si sûr de ces choses ? » Mais je suis assez tenté de croire au sans-gêne des mœurs de Molière. Il me semble bien qu'en ces matières la tranquille philosophie qui triomphe dans *George Dandin* a toujours été la sienne, et, s'il m'était prouvé qu'il a eu l'intention bien arrêtée, dans *Amphitryon*, de célébrer joyeusement les amours adultères du roi son patron, cela ne me surprendrait pas outre mesure. Songez à la vie

de *Roman comique* qu'il a menée pendant vingt ans à travers la province, jouant dans des granges, couchant dans des gîtes de hasard et cheminant dans des voitures qui ne devaient pas sensiblement différer de ces maisons roulantes de saltimbanques où règne une si naïve promiscuité. Le char de Thespis dut ressembler plus d'une fois à un bateau de fleurs. Et, plus tard, à Paris, quand il fut directeur d'un théâtre sérieux et bien assis, pensez-vous que les tentations lui aient été épargnées ou qu'il n'y ait jamais succombé? Aujourd'hui même, l'austérité des directeurs de théâtre ne passe point pour universelle. L'austérité de Molière me paraît donc une invention des plus divertissantes. Ce n'est, je le répète, qu'une impression. Et, d'ailleurs, que nous importe? C'est son affaire, et il nous suffit qu'il ait été un fort brave homme et qu'il ait écrit des chefs-d'œuvre.

Mais quand, après cela, on nous le donne pour un martyr sur lequel il faut pleurer, je ne me rends pas du premier coup. Je remarque d'abord qu'il a eu le plus grand tort, sachant la vie comme il la savait, d'épouser à quarante ans passés une femme de dix-huit ans. Puis, il se peut sans doute qu'il ait souffert à certains moments de l'humeur coquette de sa femme, et qu'il s'en soit plaint amèrement; mais ce n'étaient là, je pense, que de courts accès. Il était très occupé et très apprécié, et le travail est un grand consolateur, et Mlle de Brie et Mlle du Parc n'étaient pas de médiocres consolatrices. J'ai donc peur qu'il ne se soit pas

mis, autant qu'on l'a dit, dans le personnage d'Alceste. A mon avis, il n'a dû être qu'à certaines heures l'Alceste amoureux et souffrant, et il n'a presque jamais été l'Alceste grondeur et scrupuleux.

J'admets pourtant que cet homme qui a tant raillé les maris trompés se soit aperçu un jour que la chose n'est pas comique à tous les points de vue, particulièrement à celui du mari. Puisque votre Molière est si malheureux, je suppose qu'il a les meilleures raisons de l'être. Mais point. Vous voulez bien qu'il se croie trahi parce que cela le rend intéressant; vous ne voulez pas qu'il soit trahi, parce que cela le rendrait ridicule. Les bons « moliéristes » tiennent infiniment à ce que leur dieu n'ait pas eu le sort de Dandin. L'arc de triomphe qu'ils lui dressent est pourtant assez haut pour qu'il y passe quand même sans difficulté. Mais ce n'est pas leur avis; et, après la pureté de Molière, ils inventent la vertu d'Armande. Vous vous souvenez qu'un professeur très distingué [1] nous soutenait, il y a quelques mois, et tentait de nous démontrer qu'il n'y a jamais eu, dans le fait d'Armande Béjard, qu'un peu de coquetterie sans conséquence. Cette thèse peut, à la rigueur, se soutenir aussi bien que l'opinion contraire, et ce n'est point aux arguments des lévites de Molière que je trouve à reprendre. C'est l'esprit de toutes ces béatifications qui m'étonne, tout en m'édifiant. J'ai beau faire, je

1. M. Gustave Larroumet.

n'éprouve point le besoin invincible de croire que ce poète et sa femme ont été des bourgeois très rangés ; et, d'un autre côté, je ne saurais m'exciter sur des questions dont nous sommes sûrs d'avance de n'avoir jamais le dernier mot. J'aime Molière tel qu'il est, et même quel qu'il soit. J'entrevois dans sa vie intime de terribles défaillances ; c'était, comme tant d'autres, une pauvre créature impressionnable, sujette à la tyrannie des instincts et souvent en proie au hasard et à l'aventure. Homme, je l'aime pour sa faiblesse, et je l'aime poète, pour le don prodigieux qu'il avait de créer des êtres vivants avec peu de mots, pour sa générosité, sa cordialité, la belle santé de son esprit, sa gaieté traversée de tristesse. Je crois bien qu'au fond Molière, élève de Gassendi, traducteur de Lucrèce, est un révolté dans son temps. Tout au moins son bon sens est d'une hardiesse singulière et l'allure de son esprit est telle qu'on le soupçonne de plus de liberté qu'il n'en a voulu montrer. Il s'en faut de beaucoup que son théâtre soit une école de respect : le *naturam sequere* pourrait lui servir d'épigraphe ; maxime hasardeuse et qui vaut juste ce que valent ceux qui l'expliquent et l'appliquent. Or, l'interprète est ici un homme de génie, et me paraît, tout compte fait, un homme excellent. On a donc bien raison de l'admirer et de l'aimer. Mais le culte de « latrie » serait peut-être de trop. Molière lui-même nous dirait qu'il y préfère notre bonne amitié.

RACINE[1]

I

Théatre national de l'Odéon. Lundis classiques : *Phèdre.*

17 mai 1886.

Les lundis classiques de l'Odéon continuent d'être la joie des âmes honnêtes de la rive gauche et la consolation des bons critiques qui viennent s'y reposer des vaudevilles et des mélodrames éphémères, en méditant doucement sur les vieux chefs-d'œuvre insondés, où l'on peut voir tout ce qu'on veut et qui se prêtent à tous les rêves.

Quelle œuvre singulière que *Phèdre*, quand on y regarde d'un peu près ! La femme de Thésée est sans doute une malade, en proie à l'une de ces passions inéluctables qui troublent la raison, oppriment la

1. Cf : *M. Émile Deschanel et le romantisme de Racine.* (*Les Contemporains*, 2e série. Chez Lecène et Oudin.)

volonté et vous coulent leur poison jusqu'aux moelles. Mais Phèdre est aussi une conscience infiniment tendre et délicate; Phèdre est une chrétienne qui connaît très bien qu'elle perd son âme; elle sent le prix de cette chasteté qu'elle offense; elle est torturée de remords; elle a peur des jugements de Dieu; elle a peur de l'enfer. Victime d'une fatalité qu'elle porte dans son corps ardent et dans le sang de ses veines, pas un instant elle ne consent au crime. Le poète s'est appliqué à accumuler en sa faveur les circonstances atténuantes. Elle ne laisse deviner sa passion à Hippolyte que lorsque la nouvelle de la mort de Thésée a ôté à cet amour son caractère criminel; et cet aveu lui échappe dans un accès de délire halluciné. Plus tard, c'est la nourrice qui accuse Hippolyte : Phèdre la laisse faire, mais elle n'a plus sa tête et ne respire plus qu'à peine. Pourtant elle allait se dénoncer, lorsqu'elle apprend qu'elle avait une rivale; et sa raison part de nouveau. Enfin elle se punit en buvant du poison et vient, avant de mourir, se confesser publiquement; et le mot sur lequel son dernier soupir s'exhale est celui de « pureté ». Pâle et languissante, n'ayant dormi ni mangé depuis trois jours, jalousement enfermée dans ses voiles de neige, pareille à quelque religieuse dévorée au fond de son cloître d'on ne sait quelle incurable et mystérieuse passion et se consumant dans une pénitence stérile, elle est vraiment, en dépit de sa flamme incestueuse, aussi chaste qu'Hippolyte, et c'est elle, dans ce drame, qui

est la vraie et la plus déplorable victime. On l'aime, on l'adore, on la plaint, on la tient parfaitement innocente. Boileau, qui était un cœur droit et un ferme esprit, parle de la « douleur vertueuse » de Phèdre et la déclare « perfide et incestueuse *malgré soi* ». Arnaud approuvait fort l'inspiration toute chrétienne de cette tragédie; pour lui le rôle de Phèdre était un exemple excellent de l'impuissance où nous sommes de résister à certaines tentations par nos seules forces et sans le secours de la grâce. Phèdre a, du reste, toutes les pudeurs et toutes les délicatesses morales, et elle parle, naturellement, la langue savante et nuancée d'une princesse du XVIIe siècle, et d'une princesse de Racine. J'imagine qu'aujourd'hui encore quelque patricienne élevée au Sacré-Cœur, si elle était tentée de la même façon que Phèdre, éprouverait les mêmes sentiments, aurait les mêmes troubles, les mêmes terreurs, les mêmes appels à Dieu et, dans le coin de quelque église, les mêmes effusions. Si Julia de Trécœur était meilleure chrétienne, elle ne ressemblerait pas mal à Phèdre.

Pour Hippolyte et pour Aricie, je n'ai pas besoin de dire à quel point ils sont contemporains de Racine. Ils le sont même un peu trop vraiment; et malgré moi je regrette le farouche et beau chasseur d'Euripide, initié aux mystères orphiques, prêtre secret d'un culte de purification et de rachat, voué à Diane comme un « Enfant de Marie » de la Grèce primitive, qui porte des fleurs à l'autel de sa reine en chantant

un cantique, comme font les jeunes filles aux blancs reposoirs du mois de mai, et qui meurt consolé et bercé par sa déesse immaculée, comme un moine très jeune et très saint visité à son lit de mort par une apparition de la Vierge. Mais peut-être Racine n'a-t-il pas senti le charme étrange de la chasteté masculine. Ou plutôt il a craint les railleries des hommes de son temps, qui n'auraient pas compris. Par un renversement singulier, il a fait une Phèdre chaste et un Hippolyte amoureux.

Mais, tandis qu'il rajeunissait les personnages, il a conservé intacte leur généalogie et tous les détails de l'antique légende. D'où les plus surprenants contrastes. Cette Phèdre chrétienne du XVII[e] siècle et d'aujourd'hui est fille de Minos et de Pasiphaé et petite-fille du Soleil. Cette coquette et fringante Aricie, si spirituelle et si avisée, et qui ne veut s'enfuir avec Hippolyte que « la bague au doigt », est l'arrière-petite-fille de la Terre. Et toutes deux citent leurs ascendants avec la même tranquillité que s'ils s'appelaient Dupont ou Durand. On nous parle de Sciron, de Procuste, de Sinis et du Minotaure. On nous rappelle que le mari de Phèdre est allé un beau jour, dans le Tartare, « déshonorer la couche » de Pluton. Nous sommes dans un monde où les dieux tiennent des monstres à la disposition de leurs amis, et où la mer vomit d'énormes serpents à tête de taureau. Certains vers nous révèlent subitement que ces personnages, qui tout à l'heure nous semblaient si proches de nous,

appartiennent à une époque extraordinairement lointaine, pleine du souvenir de grands cataclysmes naturels et où vivaient peut-être des espèces animales maintenant disparues, au temps des premières cités, au temps des monstres et des héros. Le drame poignant, et qui pourrait aussi bien être d'aujourd'hui. traîne après soi des lambeaux de légendes trente ou quarante fois séculaires. Aricie, fine comme la duchesse d'Orléans, Hippolyte, continent et timoré comme le duc de Bourgogne, Phèdre, tendre et chaste comme La Vallière, nous apparaissent à certains moments (ô surprise !) comme les vagues personnages sidéraux d'un mythe solaire inventé par les anciens hommes.

L'effet total devrait être déconcertant. Mais d'abord le public n'en cherche pas si long, et il a bien raison. Et ceux qui y songent, et qui ont raison aussi, trouvent cela délicieux. Je ne citerai qu'un passage, où le mythe primitif et le drame tout moderne, quoique séparés par tant de siècles, se mêlent et se fondent harmonieusement dans l'imagination du spectateur subtil. Relisez ces vers, je vous prie ; c'est Phèdre qui parle :

Misérable ! et je vis ! et je soutiens la vue
De ce sacré soleil dont je suis descendue !
J'ai pour aïeul le père et le maître des dieux ;
Le ciel, tout l'univers est plein de mes aïeux.
Où me cacher ? Fuyons dans la nuit infernale.
Mais que dis-je ? Mon père y tient l'urne fatale...

Ainsi, au moment le plus douloureux du drame,

Phèdre nous fait ressouvenir que Jupiter est son bisaïeul, le Soleil son aïeul et Minos son père. Cet état civil la reporte à quelque trois mille ans en arrière, et cela quand nous aurions le plus besoin de la croire une de nous. Toute cette mythologie devrait nous refroidir, arrêter en nous l'émotion qui naissait. Mais non, car tout aussitôt cette mythologie se transforme. Jupiter, le Soleil, « l'Univers plein des aïeux » de la coupable, évoquent pour nous l'idée de l'œil de Dieu, partout présent, partout ouvert sur notre conscience; Minos est le juge éternel qui attend notre âme après la mort; et, quand Phèdre, écrasée de terreur, tombe sur ses genoux en criant : « Pardonne ! » c'est bien, si vous voulez, vers Minos qu'elle crie, mais nous comprenons que c'est surtout vers le Dieu de Racine.

Là est l'intérêt profond de quelques-unes de nos tragédies classiques. Comme le fond en est, si je puis dire, de beaucoup antérieur à la forme, elles embrassent d'immenses parties de l'histoire des hommes et présentent simultanément, à des plans divers, l'image de plusieurs civilisations. *Phèdre* a peut-être quatre mille ans, de par le Minotaure et les exploits de Thésée; elle a vingt-quatre siècles par Euripide; elle en a dix-huit par Sénèque; elle en a deux par Racine, et enfin elle est d'hier par tout ce que Racine n'y a peut-être pas mis et que j'y ai senti tout de même. Elle est de toutes ces époques à la fois; elle est éternelle, entendez contemporaine de notre race à outes les périodes de son développement. Et voyez

quelle grandeur et quelle profondeur donne à l'œuvre la mythologie primitive dont elle est toute pénétrée. Quand Phèdre nomme son aïeul le Soleil, quand Aricie nomme son aïeule la Terre, nous nous rappelons soudain nos lointaines origines, et que la Terre et le Soleil sont en effet nos aïeux, que nous tenons à Cybèle par le fond mystérieux de notre être, et que nos passions ne sont en somme que la transformation dernière de forces éternelles et fatales et comme leur affleurement d'une minute à la surface de ce monde de phénomènes. Et ainsi (qui l'eût cru?) des impressions darwinistes finissent par se dégager de cette œuvre éminemment chrétienne.

Les tragédies classiques sont charmantes parce qu'elles sont infiniment suggestives et qu'elles fournissent d'admirables thèmes au rêve et au souvenir. Il est certain que les comédies et les drames qui nous mettent sous les yeux des mœurs ou des histoires d'aujourd'hui nous causent des plaisirs plus vifs ou des émotions plus fortes. Jamais vous ne pleurerez à une tragédie, ni n'en aurez envie, je pense. Mais votre esprit s'y occupera et s'y délectera de diverses manières. D'abord vous goûterez d'une âme tranquille la beauté un peu refroidie de la forme; puis, si cela vous plaît, vous transposerez la fable, vous la « moderniserez », vous l'imaginerez se déroulant chez nous, vous prêterez aux personnages des corsages collants et des habits noirs : et peut-être alors vous sentirez-vous tout près d'être touchés. Ou bien, par

un amusement inverse, après avoir approché la fable de vous, vous remonterez jusqu'à ses lointaines origines ; vous chercherez à reconnaître dans le drame les apports des siècles successifs, et vous aurez la joie de planer sur les âges à la façon d'un dieu.

II

Comédie française : *Bajazet.*

12 avril 1887.

Que dire de *Bajazet* ? Le meilleur moyen qu'on ait de paraître neuf en parlant des œuvres classiques, c'est de se faire, en les abordant, un esprit vierge et libre de tout souvenir. Mais cela n'est pas très facile ; nous n'y pourrons prétendre que dans un monde meilleur, après un large bain de Léthé. Reste un moyen empirique : c'est de prendre le contrepied des jugements traditionnels.

Il y en a deux principaux sur *Bajazet* : celui de Corneille et celui de La Harpe.

Voici le premier, rapporté par Segrais : « Etant « une fois près de Corneille à une représentation du « Bajazet, il me dit : « Je me garderais bien de le « dire à d'autres que vous, parce qu'on dirait que « j'en parlerais par jalousie ; mais prenez-y garde, il « n'y a pas un seul personnage dans le *Bajazet* qui « ait les sentiments qu'il doit avoir et que l'on a à « Constantinople ; ils ont tous, sous un habit turc, « le sentiment qu'on a au milieu de la France. »

Et voici le second : « *Bajazet* est une tragédie du second ordre, qui n'a pu être écrite que par un auteur du premier. » A vrai dire, ce jugement suppose, chez La Harpe, des lumières extraordinaires, et qu'il possédait une mesure, un étalon, une balance d'une précision bien remarquable, pour fixer le rang, non seulement des auteurs, mais des œuvres, — et cela sans embrouiller jamais les deux « cotes », en sorte qu'il eût pu dire avec sérénité : « Ceci est un ouvrage du troisième ordre écrit par un auteur du second ; cela est un ouvrage du second ordre écrit par un auteur du quatrième, » etc... La critique, de nos jours, a un peu perdu de cette assurance.

Je n'ai donc qu'à contredire ces deux appréciations pour paraître excessivement original. Je n'ai qu'à écrire : 1° Rien n'est plus turc que *Bajazet* ; 2° *Bajazet* est une des plus belles tragédies de Racine.

Hélas ! je viens trop tard ; car cela même a été dit, — par M. Deschanel dans ses deux volumes d'étude sur Racine et par d'autres avant M. Deschanel. Que faire donc ? Etre sincère, tout simplement. Je persiste à penser sur *Bajazet* tout au rebours du bon Corneille et du déplaisant La Harpe, quoique ce jugement nouveau n'ait déjà plus rien de hardi ni d'impertinent. Je tâcherai seulement de motiver mon impression, si je puis.

Quand je dis que *Bajazet* me paraît extrêmement turc, il faut s'entendre. Nous devons reconnaître qu'au temps de Racine on n'avait pas, au même degré qu'au-

jourd'hui, l'intelligence du passé, le sentiment et le goût de l'exotique, la notion de la variété profonde des types humains. Surtout, on ne savait pas encore *voir* les choses extérieures, jouir profondément de la diversité des apparences. Cela est venu plus tard, je ne sais comment, par la multiplicité des expériences et des comparaisons et par quelque affinement des sens et de tout le système nerveux.

Ne demandez donc pas à Racine l'Orient pittoresque de Delacroix, de Gautier ou de Fromentin. Ne lui demandez même pas le bric-à-brac des *Orientales*. A peine, çà et là, quelques vers, à demi pittoresques, et auxquels une diction savante, aidée par le geste, pourrait donner quelque couleur, en dégageant et achevant la vision qui s'y trouve comme enveloppée :

Et moi, vous le savez, je tiens sous ma puissance
Cette foule de chefs, d'*esclaves, de muets*,
Peuple que dans ses murs renferme ce palais,
Et dont à ma faveur les âmes asservies
M'ont vendu dès longtemps leur silence et leurs vies.
. . . .
Nourri dans le sérail, j'en connais *les détours*.
. . . .
Orcan, le plus fidèle à servir ses desseins,
Né sous le ciel brûlant des plus noirs Africains.

Cela est peu de chose, convenons-en. Cela manque évidemment d'« icoglans stupides », de « Allah ! Allah ! » du « puits sombre d'Iran », de trèfles de lumière reflétés sur les murs, d'yataghans, de minarets, de muezzins, de henné et de confitures à la rose.

Comme Racine étudie exclusivement le mécanisme des sentiments et des passions et qu'il élimine, soit de parti pris, soit par manque de le sentir, presque tout le pittoresque de la vie humaine, sa « couleur locale » reste tout intérieure, toute psychologique, et est, par suite, moins saisissante. Car, pour des esprits inattentifs, c'est peut-être surtout par l'aspect, par le costume, par le détail des habitudes extérieures que se différencient les hommes des diverses époques et des divers milieux.

Mais, si vous ne demandez à Racine que ce qu'il vous annonce dans sa préface, et qui est déjà beaucoup, à savoir les « mœurs et maximes » des Turcs, vous trouverez sans doute qu'il a tenu sa promesse, et par delà.

D'abord, l'action est toute turque. C'est l'histoire d'une révolution de sérail qui échoue et qui se termine par une muette tuerie. Un vizir disgracié veut donner le trône au frère du Sultan absent, en s'aidant de l'amour que ce frère a inspiré à la Sultane favorite. La maladroite vertu du jeune prince vient déranger les plans du vizir, et le Sultan, qui veille de loin, fait tout étrangler. L'action est si bien du pays et du temps où elle se déroule, qu'elle ne saurait guère être transposée. Tout au plus pourrait-on la transporter dans le palais des empereurs byzantins ; et encore il y faudrait bien des modifications.

Je ne sache pas de tragédie qui soit plus enveloppée de mystère et d'épouvante. C'est bien le sérail tel

que nous nous le figurons. L'impression serait plus forte encore à la représentation si, au lieu d'un décor largement ouvert, avec de simples tentures aux portes, et où l'on peut entrer comme dans un moulin, la Comédie française nous avait mis sous les yeux quelque chambre secrète, pareille à une prison, avec d'étroites fenêtres grillagées et de lourdes portes de fer. Roxane, au moment où commence l'action, n'a pu communiquer avec Bajazet que par l'intermédiaire d'Atalide. Nul, sauf Roxane et Acomat, ne circule librement. Durant quatre actes sur cinq, Bajazet est gardé à vue. Il y a des yeux et des oreilles dans la muraille : les oreilles et les yeux du Sultan. Nous sentons cela, dès la première scène, par l'entretien du vizir avec l'envoyé d'Amurat, qui vient s'assurer si Roxane a fait tuer Bajazet, selon les ordres du maître. Et voilà qu'à la fin du troisième acte survient silencieusement un nouveau messager, le mystérieux nègre Orcan. Tous les personnages jouent leur tête et le savent. Soit qu'Acomat reste tranquille, soit que, ayant échoué dans son dessein, il ne puisse s'échapper à temps, il recevra le cordon de soie. Si Bajazet repousse Roxane, elle le tue, mais elle meurt. Bajazet et Atalide sont entre les mains de Roxane, et Roxane est sous la main du Sultan. Sur leurs passions, leurs haines, leurs ambitions, leurs amours, plane une menace générale et impartiale de mort. Ils ont tous la tête dans un nœud coulant qu'on n'aperçoit pas et dont le bout est là-bas, à Bagdad. Et, tan-

dis qu'ils s'agitent dans cette ombre funèbre, nous avons l'impression que quelqu'un des esclaves noirs qu'on voit glisser au fond de la scène conclura le drame.

Cela est déjà assez « oriental », ne croyez-vous pas ? Mais ce n'est pas tout : les personnages eux-mêmes, surtout Acomat et Roxane, ne me semblent point si « francisés » qu'on l'a dit.

Acomat est, par ses principaux traits, le type même d'une certaine espèce d'hommes politiques et, en même temps, un Turc fort vraisemblable. Ses desseins sont bien ceux d'un vizir expérimenté et du ministre d'un despote soupçonneux et jaloux. Ils n'impliquent aucune préoccupation de l'intérêt public, et le vizir ne compte, pour les réaliser, que sur l'intérêt personnel et immédiat de ceux qu'il y associe. Ce plan est hardi et assez compliqué. Comme il sait qu'Amurat, à son retour, le fera probablement étrangler, il veut lui substituer son frère, qui est doux, charmant et « de bonne mine ». Roxane, souveraine maîtresse au sérail, a reçu l'ordre de faire tuer Bajazet ; mais Acomat lui montre ce beau jeune homme, et elle prend feu. Bajazet épousera Roxane, sera Sultan, — puis fera d'elle ce qu'il lui plaira. Acomat épousera la cousine de Bajazet et restera le véritable maître de l'empire. Il est bien sûr de son affaire; l'intérêt de Bajazet et de Roxane lui répond du succès. Mais il a compté sans la fierté du jeune prince et surtout sans son amour pour Atalide. Il n'a

pu soupçonner que cette petite fille irait mettre tout ce grand ouvrage à néant. La finesse d'Acomat est bien ce que nous entendons par « finesse orientale » ; elle est courte par un côté ; elle ne fait pas la part du désintéressement possible dans les actions humaines. Mais, au reste, ce dessein, difficile, audacieux et cependant sans grandeur, le vizir en poursuit l'accomplissement avec sérénité. Ce vieil homme rusé, qui a déjà eu l'esprit de survivre à plusieurs Sultans et qu'une barque secrète attend toujours dans le port en cas de malheur, envisage tranquillement la mort; et, comme il en a la duplicité légendaire, il a bien aussi la résignation, le majestueux fatalisme des hommes de sa race. S'il débitait çà et là quelques versets du Coran, et s'il émaillait ses propos de quelques métaphores incohérentes, il nous paraîtrait Turc avec intensité, et de la tête aux pieds.

Je ne sais si la façon d'aimer de Roxane est exclusivement orientale et, à vrai dire, j'en doute. Mais il est certain que son amour répond exactement à l'idée que nous nous faisons de l'amour d'une Sultane. d'une femme sensuelle, grasse, aux paupières lourdes, aux lèvres rouges, désœuvrée et totalement dépourvue de tendresse, de mièvrerie et d'idéalisme. C'est un amour charnel et furieux, et qui se tourne en cruauté quand ce qu'il désire lui échappe. Elle adore Bajazet sans lui avoir jamais parlé : vous pensez donc bien que ce n'est point de son âme qu'elle est éprise. C'est une fauve ; ses sentiments sont simples. Elle est

naïve et terrible. Elle a cru, sur les rapports d'Atalide et sur quelques faibles apparences, à l'amour de Bajazet. Lorsqu'elle soupçonne qu'elle s'est trompée, elle éclate en transports sauvages ; et ce qu'elle trouve de mieux pour persuader et attendrir l'homme qu'elle aime, c'est de lui dire : « Prends garde ! ta vie est entre mes mains. Si tu ne m'aimes, je te tue ! »

> Ne désespérez point une amante en furie.
> S'il m'échappait un mot, c'est fait de votre vie.

Mais elle espère encore, et c'est pourquoi elle l'épargne. Quand elle ne peut plus douter, quand elle sait qu'il aime Atalide et que tous deux la trompaient, elle lui fait cette étonnante proposition : « Je vais faire étrangler ma rivale sous tes yeux. Au reste, je ne te demande pas de m'aimer tout de suite.

> Viens m'engager ta foi : *le temps fera le reste.* »

C'est dire qu'elle n'en veut qu'à son corps. Mais sur quelles étranges caresses compte-t-elle donc pour s'emparer de lui ? Il refuse. Alors, qu'il meure ! Au moins personne ne l'aura ! Et elle jette son terrible : « Sortez ! »

Roxane est un des animaux les plus effrénés qu'on ait jamais mis sur la scène. Seulement, c'est un animal versé dans le langage amoureux du dix-septième siècle. Telle qu'elle est, nous l'aimons. Il serait aisé de faire son apologie. Elle tue ; mais comme elle au-

rait peu de peine à mourir elle-même ! et comme elle souffre ! Elle offre son amour, un poignard ou un lacet à la main ; mais elle-même est enveloppée de muettes menaces de mort. Sa situation est telle que, si l'homme qu'elle aime la repousse, elle est perdue. Et notez qu'elle est le seul personnage de la pièce qui ne mente pas. Il est très permis d'avoir quelque sympathie pour cette créature élémentaire, féroce, douloureuse et belle.

Bajazet et Atalide, complexes et déjà chrétiens, d'une humanité plus épurée et plus tendre, font avec la Sultane un contraste intéressant.

Il ne me paraît pas que Bajazet soit un personnage aussi piteux et aussi pâle qu'on a coutume de le dire. Il est de son pays et de sa race, lui aussi, par quelques côtés : ainsi il veut bien mentir jusqu'à un certain point, et il a le mépris absolu de la mort. Mais il n'est Turc qu'à moitié, et c'est ce qui le perd, — et c'est aussi ce qui rend son caractère très attachant. S'il était tout à fait de chez lui, il mentirait jusqu'au bout, il épouserait Roxane sans hésitation (quitte à la faire coudre après dans un sac), et il n'aimerait pas Atalide de cet amour chaste, délicat, profond, immuable. Mais voilà : Bajazet est à demi chrétien. Les mœurs grossières du harem lui font horreur. La passion farouche et toute sensuelle de la Sultane lui inspire une invincible répugnance. Il compare cette bête voluptueuse, qui halète de désir autour de lui, à sa petite compagne d'enfance, à la gracieuse et modeste

princesse Atalide. Il est évidemment spiritualiste et monogame.

— Mais alors, dit-on, qu'il soit tout à fait vertueux ! Ce pur jeune homme n'en joue pas moins, avec l'impure Sultane, un rôle d'une odieuse duplicité et qui lui donne une assez plate allure. — A mon avis, cette impression est fort exagérée. D'abord, la duplicité de Bajazet se borne à des réticences et à des silences : il laisse Roxane croire ce qu'elle veut. — C'est pire, répond-on : ce sont les « restrictions mentales » absoutes par les anciens casuistes de la compagnie de Jésus. Ce Turc n'est qu'un jésuite. — Point ; et voici par où Bajazet se relève. Cette dissimulation aurait quelque chose d'assez bas s'il s'y pliait par crainte de la mort. Mais la mort, comme j'ai dit, il n'en a point peur ; il la connaît ; il vit avec elle ; depuis qu'il est au monde, il l'a vue assise à son chevet. Entendez-le répondre à Acomat qui le presse d'épouser Roxane :

......Acomat, c'est assez.
Je me plains de mon sort moins que vous ne pensez.
La mort n'est pas pour moi le comble des disgrâces.
J'osai, tout jeune encor, la chercher sur vos traces ;
Et l'indigne prison où je suis enfermé
A la voir de plus près m'a même accoutumé.
Amurat à mes yeux l'a vingt fois présentée :
Elle finit le cours d'une vie agitée...

Non, s'il craint, ce n'est point pour sa vie, c'est pour son amour, c'est pour Atalide. C'est pour elle qu'il consent à mentir comme il fait. Et alors, à y re-

garder de près, son cas paraît digne d'une sympathie et d'une pitié immenses. Bajazet, c'est l'honnête homme engagé dans une situation fausse, contraint de s'abaisser moralement à ses propres yeux pour faire ce qu'il croit être son devoir, — et de revêtir des apparences équivoques au moment même où il est en réalité le plus héroïque. Le type devient ainsi très général. Tous ceux-là aimeront et comprendront Bajazet qui ont été obligés de mentir et de soutenir péniblement leur mensonge, par amour, fidélité et compassion, et pour épargner des douleurs à une autre créature. Ce rôle si comprimé, si gêné, si peu « avantageux », contient donc, en somme, plus de tragique que les grands rôles des héros de tragédie. Je voudrais seulement que Bajazet nous dît mieux, dans quelque monologue, à quel point il souffre des hontes et des abaissements qu'un devoir supérieur lui impose. On verrait tout de suite sous un autre jour ce personnage calomnié.

Dans ce drame où tout le monde ment, la petite princesse Atalide est peut-être encore celle qui ment le plus. Mais, outre qu'elle a la même excuse que Bajazet, on lui en veut moins parce qu'elle est femme. Je crois bien, d'ailleurs, que nul ne souffre plus qu'elle : elle a constamment le cœur dans un étau. Songez à ce que doivent être les sentiments d'une femme amoureuse qui s'entremet, pour son amant, auprès d'une autre femme, et le lui vante, et le lui offre, et le lui envoie ; songez quel horrible effort, et quelles crain-

tes, quels soupçons, quelle jalousie ! La scène où elle supplie son amant de se prêter à ce jeu et, tout de suite après, celle où elle croit qu'il s'y est trop prêté, sont d'une vérité particulièrement poignante. Avec cela, elle est délicieuse. Racine a voulu l'opposer fortement à l'esclave Roxane. Elle est comme la sœur-fiancée de Bajazet ; ils ont été élevés ensemble dans un coin du sérail, tels que deux colombes dans une cour de mosquée. Cette petite princesse qui ment si bien, qui défend son amant avec tant d'énergie et qui, enfin, le perd parce qu'elle l'aime trop, a pourtant des grâces réservées et chastes de religieuse égarée dans un harem.

Je ne sais maintenant si j'ai pu trouver dans *Bajazet* autant de « turquerie » que j'en avais annoncé. Il y en a, cela est certain, mais moins peut-être dans les personnages que dans la fable elle-même ; car nulle tragédie n'offre, avec un tel entrecroisement de duplicités, un plus épouvantable jeu de l'amour et de la mort.

III

Comédie française : *Andromaque.*

20 septembre 1886.

Une foule anxieuse se pressait lundi dernier à la Comédie française. On se demandait : « Flirtera-t-elle? Ne flirtera-t-elle pas? Sera-t-elle coquette, pour plaire à Sarcey ? Ou lui fera-t-elle cette injure de ne l'être point ? Ne sera-t-elle que veuve et mère, sans plus ? Ou sera-t-elle femme un tout petit peu ? » Et l'angoisse était profonde.

Vous avez compris, n'est-ce pas ? qu'il s'agissait des débuts de Mlle Hadamard à la Comédie, et de la façon dont il convient d'interpréter le rôle d'Andromaque. Car c'est la grande question de l'année. Laissez-moi résumer en deux mots l'historique des débats pour les esprits inattentifs.

Tout cela, c'est la faute à M. Nisard. Cet excellent critique avait parlé, voilà quelque quarante ans, de la « coquetterie vertueuse » d'Andromaque. C'était une nuance finement observée dans le caractère de la veuve d'Hector. Puis l'expression était heureuse ;

c'était un charmant exemple de ce que les grammai riens appellent une « alliance de mots ». Cela pouvait se rapprocher de « l'obscure clarté », de « saintement homicides », et des autres traits du même genre sur lesquels les bons vieux traités de rhétorique s'extasient innocemment. Les professeurs citaient de temps en temps le mot de M. Nisard. Ce mot semblait très juste et très élégant et ne scandalisait personne.

Là-dessus, Mlle Hadamard joue Andromaque à l'Odéon. Voilà de cela quatre ou cinq mois. Mlle Hadamard est une comédienne intelligente et experte, mais un peu larmoyante et geignarde. Elle joua le rôle, d'un bout à l'autre, en saule pleureur, — et sans doute elle fit bien. Mais M. Sarcey trouva qu'elle aurait pu, à certains moments, nous faire mieux sentir qu'Andromaque a parfaitement conscience du pouvoir de ses yeux, et qu'elle entend s'en servir, en tout bien tout honneur. M. Sarcey rappela que Mme Sarah Bernhardt avait ainsi compris le rôle, avec l'applaudissement universel, et il répéta à ce propos le mot du vénérable M. Nisard.

— Eh quoi ! répliqua Mlle Hadamard, Andromaque coquette ? Y songez-vous ? Ce Pyrrhus est le fils du meurtrier d'Hector. Il a massacré les parents d'Andromaque et incendié sa ville. Il y a un fleuve de sang entre eux deux, et vous voulez qu'elle flirte avec le bourreau de sa famille ? Non, non ! la haine la plus farouche, la douleur la plus inconsolable, la fidélité la plus intransigeante aux mânes de son

époux, tels doivent être les seuls sentiments de la captive troyenne.

M. Sarcey nous donna tout du long la lettre abondante de Mlle Hadamard et il y ajouta quantité d'éloges. Il ne répondit point tout d'abord; mais, tous les huit jours, il promettait de répondre, et c'était dans le public une fièvre d'attente. Enfin, il s'exécuta : « Hé ! fit-il avec sa bonhomie ordinaire, je ne prétends point qu'Andromaque joue de la prunelle ni qu'elle cherche expressément à allumer Pyrrhus. Mais enfin elle doit bien se douter de l'effet qu'elle produit sur lui, et il est naturel qu'elle en profite pour sauver son enfant. Eplorée tant que vous voudrez ! fidèle à son défunt tant qu'il vous plaira ! n'ayant que haine pour Pyrrhus, j'y consens ! Mais elle peut être, avec cela, clairvoyante et habile. Le mot de « coquetterie », même « vertueuse », vous choque ? Je n'y tiens pas et je le remplace par des équivalents. Andromaque n'a point de coquetterie avec Pyrrhus, soit; mais elle a du moins le sentiment de ce qu'elle est pour lui et, sinon le désir de lui plaire, du moins celui de ne pas le désespérer tout à fait, de ne pas le pousser à bout. Au reste, cela est clairement marqué dans les vers de Racine; il n'y a donc pas à aller contre. » Et M. Sarcey, réduisant à l'essentiel la situation d'Andromaque et la transportant dans la société contemporaine et dans la vie bourgeoise, nous faisait toucher du doigt que cette attitude de la mère envers l'homme qu'elle déteste, mais de qui dépend le sort de son enfant, est

chose naturelle, légitime, et qu'elle est même forcée.

M. Sarcey consacra tout un feuilleton à cette démonstration, et je ne crois pas qu'il soit possible d'avoir plus pleinement, plus copieusement ni plus carrément raison. C'était presque trop ; cela devenait aveuglant et gênant d'évidence.

Les débuts de Mlle Hadamard excitaient donc quelque curiosité. Se serait-elle rendue aux raisonnements de M. Sarcey ? Eh bien ! non, elle ne s'y est pas rendue. Mais elle a eu beau faire : elle a tout de même été deux ou trois fois coquette, oh ! sans le vouloir. C'est que le texte de Racine est plus fort que tout :

> Jadis Priam soumis fut respecté d'Achille.
> J'attendais de son fils encor plus de bonté.
> Pardonne, cher Hector, à ma crédulité !
> . . . .
> Mais il me faut tout perdre, et toujours par vos coups.
> . . . .
> Quels charmes ont pour vous des yeux infortunés,
> Qu'à des pleurs éternels vous avez condamnés ?

Ces vers, et vingt autres, donnent mille fois raison à M. Sarcey. Ces vers-là, si Andromaque les dit sans le faire exprès, si elle ne sent pas qu'ils sont faits pour mettre Pyrrhus sens dessus dessous, c'est donc qu'elle n'est qu'une bête. Ces vers, Mlle Hadamard a eu beau les noyer de larmes jusque dans les coins, les dire en baissant les yeux et en se ratatinant, les larmoyer, les pleurnicher, les bêler, — elle y est bien, malgré tout, l' « innocente coquetterie », et nulle diction ne peut faire qu'elle n'y soit pas.

Et pourquoi, dites-moi, ne pas vouloir qu'Andromaque soit coquette ? Quelle étrange peur des mots ! Elle est coquette dans Racine, cela est hors de doute ; elle l'est innocemment, vertueusement, pudiquement, chastement, saintement. Mais moi, j'admettrais fort bien qu'elle le fût sans tant d'adverbes émollients, et qu'elle eût le dessein arrêté d'affoler Pyrrhus pour sauver son fils. « C'est pour l'enfant », comme dit la vieille chanson. Que dis-je ? j'admettrais parfaitement qu'elle prît, sans trop se l'avouer, un obscur plaisir à se sentir aimée du fils d'Achille. Cette idée, qui révolte Mlle Hadamard, ne me choque point. Pyrrhus est jeune, beau, illustre, et généreux en somme. Il s'expose aux plus grands dangers pour défendre le fils d'Andromaque. Sans doute, il lui demande sa main en retour ; mais quoi ! c'est qu'il est homme. Je sais bien que son père a tué Hector et qu'il a lui-même massacré les Troyens. Mais c'est la guerre, cela ; et c'est bien loin, et Andromaque fait bien de nous le rappeler au troisième acte :

Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle...

car sans cela nous l'oublierions. Je suis, moi, de l'avis de quelques honnêtes gens du XVIIe siècle : Pyrrhus est trop courtois, trop galant, trop gentil. Cela me suggère des idées dont j'ai honte. Ce Pyrrhus-là étant donné, — s'il n'était convenu qu'Andromaque doit rester avant tout le type accompli de la piété

conjugale et si nous n'étions habitués à la voir sous cet aspect, — je concevrais sans trop d'effort que, tout en gardant la mémoire de son époux, elle n'eût pas le courage de haïr un si magnanime vainqueur.

Même dans le texte de Racine, il y a des vers d'où l'on pourrait induire, à la rigueur et avec de la mauvaise volonté, qu'Andromaque aime Pyrrhus à son insu. Et je ne sais, mais si Corneille eût rencontré le même sujet, il aurait pu sans doute faire simplement d'Andromaque une autre Cornélie, mais peut-être aussi aurait-il eu une autre pensée... Andromaque, je suppose, dirait à Pyrrhus : « Seigneur, vous avez des vertus que je ne puis haïr ; mais il y a trop de sang entre nous. J'ai le devoir d'être votre ennemie ; ne pouvant plus l'être, je disparais. » Et elle se tuerait en lui léguant Astyanax, ce qui serait le plus sûr moyen de sauver l'enfant. Ce serait un dénouement romanesque dont on pourrait se demander : — Cela est-il vrai ? Cela est-il faux ? Cela est-il conforme ou contraire à la vraisemblance psychologique ? Pour moi, je l'ignore, car le « cœur humain », et plus encore le cœur féminin, c'est tout ce qu'on veut, et jamais on ne sait ce qui en va sortir, ni si ce sera racinien ou cornélien, ou autre chose...

Il faut reconnaître à Mlle Hadamard, à défaut du charme qu'elle n'a pas voulu avoir, une diction nette, juste et exactement nuancée. Mlle Dudlay, dans Hermione, a eu quelques bons moments. M. Silvain nous a fait un Pyrrhus sérieux et froid comme un notaire.

M. Dupont-Vernon s'est donné un mal énorme dans le rôle d'Oreste et n'a pas entièrement perdu sa peine. Mais, en somme, l'interprétation n'a rien eu d'éblouissant.

C'est dommage. Je voudrais voir jouer *Andromaque* par des femmes et des hommes parfaitement beaux et qui auraient la science et l'intelligence des Olympiens. C'est un si pur chef-d'œuvre que cette tragédie, que ce chaste drame d'héroïque piété conjugale et maternelle entrelacé à ce terrible drame d'amour farouche et meurtrier ! Et *Andromaque* respire si bien la divine jeunesse du poète ! Que de beaux vers, simples, harmonieux et doux, qui traduisent, sous la forme la plus limpide et la plus noble, les sentiments les plus tendres, les plus fiers, les plus douloureux ! Que de vers qui semblent éclos sans effort, d'une poussée presque involontaire, comme de grandes fleurs merveilleuses, — comme des lis !... Et je songeais aussi combien cette tragédie, toujours jeune, a dû être neuve en son temps. Car, à côté d'Andromaque, cette blanche figure voilée, à la fois antique et moderne, voici deux amoureux comme on n'en avait point vu auparavant, ni dans Corneille, ni dans Quinault, ni dans les romans de la Calprenède ou de Mlle de Scudéry : Hermione et Oreste, les possédés de l'amour, les grands passionnés qui aiment comme on est malade, qui aiment jusqu'au crime et jusqu'à la mort. Avec eux, on peut dire que l'amour moderne, plus profond, plus mélancolique, plus tendre, plus

6.

imprégné d'âme et en même temps plus troublé par les obscures influences de la vie nerveuse, fait son entrée dans notre littérature. Oreste est le premier en date des beaux amants ténébreux et révoltés. C'est un Grec d'Euripide, avec quelque chose déjà de l'âme future de ces héros romantiques qui, malgré tout, nous restent chers. Pylade lui dit, comme un ami de Werther dirait au héros de Gœthe :

Surtout je redoutais cette mélancolie
Où j'ai vu si longtemps votre âme ensevelie...

Oreste dit, comme pourrait dire René :

Je me livre en aveugle au destin qui m'entraîne...

et comme pourrait dire Antony :

Mon innocence enfin commence à me peser.
Je ne sais, de tout temps, quelle injuste puissance
Laisse le crime en paix et poursuit l'innocence.
De quelque part sur moi que je tourne les yeux,
Je ne vois que malheurs qui condamnent les dieux...

Oreste a en lui une tristesse, une désespérance et une folie qui, cent cinquante ans après lui, éclateront dans nos romans d'amour.

IV

Théatre national de l'Odéon : première matinée classique donnée par la ville de Paris aux élèves des écoles communales : *Andromaque* et le *Malade imaginaire*.

8 février 1886.

C'était fête populaire et enfantine, jeudi dernier, à l'Odéon. On donnait aux écoles de Paris *Andromaque* et le *Malade imaginaire*, et le spectale de la salle m'a pour le moins autant intéressé que celui de la scène. Ah ! le joli public ! et le bon public ! Il y a donc encore des enfants, dans ce temps morose ? C'était, à l'orchestre et au balcon, sous la lumière un peu avare du lustre (soit dit sans reproche), un fourmillement de têtes de petites filles de dix à quinze ans, des frimousses un peu pâlottes, mais fines et éveillées sous leurs chapeaux, toques et caloquets ; dans les galeries supérieures, là-haut, les têtes tondues des garçons ; un joyeux tumulte de ruche, un gai brouhaha de voix légères. Mlle Weber paraît et, adoucissant sa voix tragique, souhaite la bienvenue à tout ce petit monde en lui récitant de jolis vers faciles de M. Maurice Boniface : « Qu'y a-t-il, petits enfants de Paris,

derrière ce grand rideau rouge ? » M. Boniface le leur explique : c'est un monde nouveau, c'est le rêve, c'est la poésie ; et c'est aussi la vérité. Molière, Corneille, Racine, Beaumarchais et Shakespeare vous montreront l'homme d'autrefois et d'à-présent dans ses vertus, ses passions, ses vices et ses ridicules, et ce spectacle vous sera une leçon :

Écoutez-les. Il est bien des choses sans doute
Que ne comprendra pas votre esprit ingénu.

Mais vous aurez gardé le meilleur du poème,
Mes chers petits enfants, si vos cœurs ont vibré ;
Et ce qui restera, c'est le bon grain qu'on sème ;
La moisson portera plus tard son fruit doré.

Donc, soyez attentifs. Écoutez qui vous mène
Aux pays inconnus, aux pays fabuleux,
Et qui vous instruira sur la nature humaine
Tout en vous emportant dans les paradis bleus.

Je dois dire qu'*Andromaque*, à ce qu'il m'a semblé, n'a fait « vibrer » que modérément les petits enfants de Paris. Ils étaient attentifs à la majesté du spectacle et du langage, étonnés, amusés, émerveillés ; mais enfin ils ne « vibraient » pas, — à moins peut-être que quelques fillettes n'aient vibré en dedans et que leur émotion n'ait été de celles qui, pour être trop intimes et trop délicates, auraient honte de paraître au dehors. Les honneurs de la journée ont donc été pour le *Malade imaginaire*, et ç'a été une joie, un délire, que cette représentation. Les enfants, étant plus près que nous de la nature, ont un goût très prononcé pour les plaisanteries d'apothicaire Mais, au reste, toute la

pièce, d'un comique si simple, si franc, si clair, a été saluée par des rires inextinguibles. Et c'était, à l'entrée de chaque nouveau personnage, une clameur de surprise joyeuse. Au sortir des mystères de la tragédie racinienne, ces enfants goûtaient d'autant mieux le plaisir de comprendre parfaitement ce qu'ils voyaient et entendaient. Et j'ai loué de toute mon âme ce surprenant Molière qui, tandis qu'il occupe les érudits et fait penser les philosophes, sait encore mieux que personne amuser les enfants.

Quelqu'un me disait en sortant de la représentation :

— Oui, ce gentil public s'est amusé, rien de plus sûr. A-t-il emporté dans son cœur « le bon grain », pour parler comme M. Boniface ? Sur ce point, je conserve des doutes.

« Il peut d'abord sembler étrange que, pour former le cœur des petits enfants de Paris, on ait eu l'idée de leur mettre sous les yeux la peinture la plus vive, la plus brûlante de l'amour, l'histoire d'une passion furieuse, désordonnée, qui va jusqu'au meurtre, à la folie et au suicide. Car, s'ils n'ont pas compris, je ne vois pas où est l'utilité de ce spectacle ; et, s'ils ont compris, je vois clairement où en est le danger. La plupart des auditeurs, je le veux bien, ont dû être surtout émus du malheur d'Andromaque et des angoisses de la mère à qui on veut tuer son fils ; Hermione ne leur est sans doute apparue que comme une femme très méchante, un peu mystérieuse, et dont ils ne comprenaient pas très bien la conduite.

Ç'a été là, je pense, l'impression des bons petits enfants encore innocents, des bons petits que dessinent Kate Greenaway ou Boutet de Monvel, des enfants de dix à douze ans, et particulièrement des petits garçons. Mais il y avait aussi là des fillettes de douze à quinze ans, des fillettes précoces et curieuses comme il en pousse entre les pavés de Paris; et qui dira l'effet qu'ont pu produire sur elles ces scènes ardentes d'amour exalté? Est-ce seulement de l'horreur que leur a inspirée la conduite criminelle d'Hermione? Et son suicide leur a-t-il uniquement suggéré cette réflexion sensée, que les passions déréglées portent leur peine avec soi?... Si ces fillettes allaient aimer Hermione? Et, pour ces petites curieuses, aimer Hermione, ce serait vouloir être comme elle; ce serait au moins aspirer obscurément à ces tragiques émotions de l'amour. La peinture des grandes passions a par elle-même quelque chose de troublant et de contagieux à quoi il est imprudent d'exposer les âmes neuves. J'ai peur que plus d'une petite Parisienne ne sorte de l'Odéon un peu trop rêveuse. Or, l'esprit vient assez tôt aux filles, et il n'est vraiment pas nécessaire d'en avancer l'heure.

« Pourtant on peut espérer qu'*Andromaque* a passé par-dessus les têtes de ces enfants et que la pièce, leur étant peu intelligible, n'a pas dû leur faire grand mal. Et, pour le dire en passant, c'est encore une idée singulière d'être allé prendre pour instruire et divertir les gamins et les gamines des écoles primaires ce qu'il

y a peut-être de plus complexe dans notre littérature. Une fable d'il y a trois mille ans et des sentiments d'aujourd'hui, des actions de sauvages et un langage de courtisans, le fond le plus brutal et la forme la plus élégante et la plus tempérée, mythologie et christianisme..., la saveur de ces multiples mélanges échappait évidemment au candide auditoire de l'autre jour, et il n'avait de la tragédie de Racine qu'une intelligence superficielle et grossière. Alors pourquoi ne pas lui donner plutôt quelque mélodrame terrible et vertueux de M. d'Ennery, qu'il comprendrait si bien ? — Mais, dit-on, il n'est point indispensable qu'ils comprennent entièrement. La beauté à demi sentie des chefs-d'œuvre sollicite heureusement leurs jeunes esprits. C'est surtout aux enfants qu'il ne faut offrir que de l'exquis et du rare, etc... — Oui, je sais qu'on dit cela ; je ne suis pas convaincu néanmoins, et je crains que ce ne soit seulement là un lieu commun un peu plus distingué que les autres.

« Mais il m'a paru que ces enfants, qui n'avaient pas compris grand'chose à la tragédie de Racine, comprenaient trop la farce de Molière. Je me demande quelle impression bienfaisante et quelle leçon de morale ils ont bien pu rapporter du *Malade imaginaire*. Ils y ont vu un père de famille égoïste, maniaque et ridicule, dupé par sa femme et berné par sa servante. Ils y ont vu une jeune fille amoureuse d'un jeune homme rencontré dans la rue et déclarant son amour à ce bel inconnu, en musique et à la barbe de son père.

Le bon élève, l'élève soumis et piocheur leur a été présenté sous les traits de Thomas Diafoirus. Ils y ont vu les notaires et les hommes de loi sous les espèces de M. Bonnefoi, et ils ont appris que les médecins sont des ânes ou des charlatans. La rouerie et l'hypocrisie précoces de la petite Louison, la comédie qu'elle joue au pauvre Argan (car elle aussi se moque de son père), tout cela leur a paru fort divertissant, et ils y ont applaudi de toutes leurs forces. Notez que l'enfant qui joue ce rôle, et qui me paraît déjà cabotine dans l'âme, a aggravé la coquinerie de Louison par un jeu de scène qu'on aurait pu se dispenser de lui apprendre. Ai-je besoin de dire que le *Malade imaginaire* ne me scandalise en aucune façon? Je me préoccupe seulement de l'impression qu'en a dû recevoir cet auditoire d'enfants. Je doute que cette admirable farce leur ait été une leçon de respect. Hé oui! Angélique est charmante et même fort honnête fille; la petite Louison est délicieuse; Toinette a raison, Cléante a raison, Béralde a raison, Molière a raison. Il n'en est pas moins vrai qu'on sent dans le *Malade imaginaire*, comme dans la plus grande partie du théâtre de Molière, passer un souffle de révolte. Que Molière ait été en droit d'attaquer ce qu'il attaque; qu'il s'élève contre les excès et les abus de l'autorité, non contre l'autorité même, et qu'il s'en prenne aux vices des individus plus qu'aux institutions, nous le savons tous, et là n'est pas la question. Il n'y en a pas moins dans le *Malade* comme un débor-

dement de satire outrée, de raillerie impitoyable. Les enfants doivent sortir de là tout ivres de ce rire insurrectionnel et vaguement enclin à toutes les irrévérences et à toutes les indisciplines. La farce de Molière est une nourriture trop forte pour eux et qui les grise. Pour Dieu ! ne leur montrons pas trop tôt les dessous des choses, l'envers des masques, la vanité des institutions humaines, et craignons d'en faire des insurgés, quand nous savons que les plus grands biens de ce monde sont la naïveté, la crédulité, surtout la résignation, celle des bêtes patientes, — ou celle des philosophes pyrrhoniens.

« Au reste, ce n'est point au *Malade* en particulier que j'en veux. C'est le théâtre en général qui me paraît un moyen d'éducation dangereux pour nos enfants. Est-ce donc des leçons de morale que nous allons y chercher, nous autres ? Ce sont des jouissances d'art, et s'il s'y joint quelque excitation sensuelle (ce qui ne manque guère), nous ne la repoussons point. Pensez-vous qu'il soit sage d'exposer les gamins des écoles à des émotions de cet ordre ? Nul ne fait plus de cas que moi de la fraîcheur appétissante et de la plastique de Mlle Rachel Boyer. Mais ce n'était peut-être pas le lieu d'étaler ces richesses. Je songe avec inquiétude aux regards plongeants des petits garçons du « paradis ». Quand Argan a dit que « Monsieur Purgon lui avait promis qu'il lui ferait faire un enfant » (car on a laissé la phrase, et l'on a manqué au respect de l'enfance par respect du texte de Molière), j'ai vu des

petites filles se couler entre elles des regards sournois, et rire d'un petit rire équivoque, à la fois scandalisé et ravi, comme si on les avait chatouillées. Je dis les choses brutalement, comme elles sont. S'il ne s'agit que d'amuser cette marmaille, c'est bien, encore qu'on l'amuse trop et qu'elle puisse bien s'amuser toute seule. Mais c'est qu'on prétend la moraliser par là! En vérité, l'erreur est un peu forte.

Je répondis doucement à ce père de famille :

— N'exagérons rien. Remercions d'abord le conseil municipal d'avoir fait jouer devant les petits enfants des républicains de Paris une tragédie si profondément imprégnée de sentiments monarchiques et d'avoir compris qu'il existe une tradition du génie français antérieure à la Révolution. Si peut-être Hermione et Rachel Boyer ont troublé quelques âmes, si *le Malade* en a induit quelques autres en révolte, ce n'est assurément que le très petit nombre ; et ceux ou celles pour qui les vers de Racine et la prose de Molière ont pu se tourner en poison étaient d'avance des anges fort suspects. Mais vous pouvez être sûr que tous les autres bons petits ont admiré Andromaque, sa fidélité conjugale et son amour maternel, et se sont attendris sur ses infortunes. Et ils ont jugé qu'Hermione était une mauvaise femme et Oreste un méchant fou. S'ils n'ont pas pénétré aussi avant dans l'intelligence de la pièce que certains lettrés prétentieux qui peut-être y veulent voir trop de choses, ils ont du moins pressenti la beauté des vers, la délicatesse des analyses morales

et la noble ordonnance de l'œuvre. Mais il suffit que deux ou trois vers les aient frappés et leur soient restés dans la mémoire pour que le conseil municipale n'ait pas perdu son argent. Et j'ai peine à croire que Molière leur ait versé un breuvage si empoisonné. Ils ont goûté le bon sens courageux de Toinette. Angélique leur a plu, par sa franchise, sa sincérité et sa décision, et parce qu'elle aime son père malgré ses ridicules et sa dureté. La scène où Argan consulte le notaire sur son testament parmi les caresses et les pleurnicheries de Béline, leur a fait voir clairement que l'amour de l'argent et le mensonge sont deux abominables choses. Dans tous les cas, Molière ne leur a point enseigné l'hypocrisie. Enfin ils ont ri, ce qui est toujours un grand bien. Puis les enfants ont presque tous une sorte d'innocence invincible, une irréflexion qui les protège, qui les défend du mal que pourrait faire à leur âme une science prématurée, et qui les empêche même d'apercevoir et de comprendre ce qui les flétrirait. C'est la bonne Nature qui veille sur les enfants et qui les préserve. Croyez bien que la plupart de ces excellents petits êtres ont simplement trouvé que Mlle Boyer se portait à merveille et qu'elle était bonne à regarder. C'est le mouchoir de Tartufe que vous offrez à cette belle fille.

SHAKESPEARE

I

THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON : Le *Songe d'une nuit d'été*, de Shakespeare, traduction et adaptation de M. Paul Meurice (trois actes et huit tableaux).

19 avril 1886.

L'ingénieux Odéon, qui est peut-être en ce moment le plus intéressant des théâtres de Paris, nous a donné mercredi dernier ce qu'on n'avait jamais vu en France, une féerie de Shakespeare et la plus fantastique de toutes : *Le Songe d'une nuit d'été*. Si l'un des littérateurs et des poètes qui, jadis, s'égayaient en hyperboles lyriques sur la solitude de l'Odéon, avait pu assister à la représentation de l'autre jour, il aurait eu peine à se reconnaître devant les poétiques décors de la forêt enchantée et les rondes des lutins et des sylphides, dans la bruyère, au clair de la lune. Ou plutôt il se serait dit : « Cela ne pouvait manquer d'arriver.

Nous avions déjà surpris, voilà quelque quarante ans, des commencements de végétation dans ce théâtre désert, des champignons et même de jeunes pousses sur les fauteuils et jusque sur la scène. C'était la nature qui reprenait possession du temple de la tragédie. Depuis, toute cette végétation s'est développée; l'Odéon est devenu une forêt vierge; la lune y pénètre par le toit crevassé; les fées l'habitent, les lutins y dansent; parfois deux ou trois couples du quartier Latin, qui ont par hasard découvert cet asile mystérieux, s'y donnent des rendez-vous... Et à cause de cela beaucoup de gens croient que l'on joue à l'Odéon le *Songe d'une nuit d'été.* » Ainsi parleraient sans doute ces revenants ironiques, prolongeant une plaisanterie surannée. Mais la vérité, c'est que l'Odéon est devenu un théâtre vivant, et un théâtre audacieux. On y joue du Racine et du Mélesville, du Waflard et du Molière, du Dallainval et du Shakespeare. On y a joué *Henriette Maréchal* et la *Fausse Agnès*, *Zaïre* et l'*Arlésienne.* On y fait de la musique, et voici à présent qu'on y donne des ballets. Les acteurs et les spectateurs y sont également consciencieux, naïfs et sincères. Un goût si éclectique préside au choix des spectacles que, tout de suite après un vaudeville de Bayard, on nous donne une féerie de Shakespeare, et que les ducs d'Athènes succèdent aux colonels de Scribe et Titania à Pomponne. Il faut remercier M. Porel d'une si divertissante variété de tentatives.

Il a, du reste, généreusement traité le poète

souverain, chimérique autant que vrai, délicieux autant que terrible, que Ben-Johnson appelait « le doux cygne de l'Avon ». Il a encadré sa féerie dans des décors charmants aux yeux. La clairière des fées, la retraite de Titania, la vue d'Athènes au dernier tableau, sont comme des rèves réalisés, surtout si on regarde en fermant les yeux à demi. La lumière de théâtre a quelque chose de fantastique et d'irréel; elle part presque toute d'en bas, contrairement à celle du soleil; elle est blanche, elle est blême, elle est froide, elle est éclatante et crue, et en même temps un peu voilée à cause des insensibles poussières qui y flottent toujours; elle a donc, à la fois, de la splendeur et du mystère, et, par là, elle convient admirablement dans une féerie. C'est la clarté propre, le jour spécial des pays chimériques. Et de même les arbres et les feuillages peints et découpés des décors ont, forcément, dans leur rigidité et leur immobilité, l'air artificiel qui sied à une forêt magique. La grâce manque, et l'ondoiement et le frisson des feuilles. Le mystère n'est plus là dans le vague des demi-ténèbres vertes, dans les souffles, dans les murmures et dans la vie que l'on voit fourmiller partout : il est dans le silence absolu, dans l'éclairage excessif et dans le chatoiement des ramures. Le mystère est là dans la lumière même. Ce n'est pas évidemment ainsi que Shakespeare imaginait sa forêt enchantée. Mais, mystère pour mystère, celui-là nous ravit. C'est presque le paysage « extra-naturel » et purement métallique

rêvé par Baudelaire. Et, pour achever l'enchantement, M. Porel a enveloppé de musique cette fête des yeux. Les mélodies de Mendelssohn flottent dans la clairière, comme la voix même de la forêt. A dire vrai, cette musique est exquise, mais je ne l'ai point trouvée assez fantastique ni assez lunaire, sauf le *Nocturne* du troisième acte. L'âme de la forêt ne devait point, ce me semble, chanter si uniment ni si sagement. Je dirais presque que cette forêt a fait de trop bonnes études. Je vais certainement blasphémer, mais je songeais l'autre jour à certaines mélodies sorties du cerveau de cette créature étrange, de ce faune hanté par le surnaturel, qui a nom Maurice Rollinat, à ces mélodies qui semblent vous couler comme une caresse inquiétante tout le long de la moelle épinière et qu'Alphonse Daudet compare à des « piqûres de morphine sympathique ». Bien entendu, il n'est pas ici question de science musicale. — Et M. Porel, outre l'orchestre de M. Colonne, nous a donné des chœurs et des solistes. Il nous a même jeté en pâture une troupe de ballerines. On a dansé à l'Odéon! Et, comme il voulait nous faire mourir de plaisir, il a prodigué les étoffes précieuses et a fait ruisseler l'or et les pierreries sur la soie des costumes. L'État devrait féliciter publiquement M. Porel, — puis le pourvoir secrètement d'un conseil judiciaire, à cause de ses goûts néroniens.

Et voici commencer le rêve de Shakespeare. Nous assistons, dans un palais de style Renaissance, aux noces de Thésée, duc d'Athènes, avec Hippolyte, reine

des Amazones. Le duc Thésée veut conclure un autre mariage : celui du prince Démétrius avec la princesse Hermia. Mais Hermia n'aime pas Démétrius : elle aime d'un amour partagé le prince Lysandre. Et Démétrius est aimé de la princesse Hélène, qu'il n'aime pas. C'est l'éternelle chanson de *Carmen :*

Si tu ne n'aimes pas, je t'aime ;

et c'est la plainte de Sully Prudhomme dans les *Épreuves :*

Nous aimons; et de là les douleurs infinies.
Car Dieu, qui fit la grâce avec des harmonies,
Fit l'amour d'un soupir qui n'est pas mutuel.

Lysandre propose à Hermia de l'enlever et lui donne rendez-vous dans la forêt. Hélène s'attache à Démétrius avec désespoir et douceur, et répond à toutes ses brusqueries : « Je t'aime. » Tous ces amants ont une façon étrange et délicieuse de parler d'amour ; ils combinent dans leurs propos le pédantisme de la Renaissance, la subtilité des Euphuïstes et la simplicité de la passion profonde et vraie. Cela est précieux et cela est tendre. Et quelle joie d'entendre parler ce langage à des personnages de la Grèce fabuleuse, antérieurs à Homère, et qui s'appellent Hélène, Démétrius, Thésée, Hippolyte! Ces trois mots réunis : « Thésée, duc d'Athènes », ouvrent toute grande la porte du rêve. Shakespeare y a-t-il bien pensé? Est-ce naïveté chez lui? Est-ce fantaisie préméditée? En tout cas, il y a là pour nous un mélange imprévu et

savoureux de souvenirs et d'impressions, et nous en jouissons, je crois, beaucoup plus vivement que Shakespeare et ses contemporains, parce que nous nous en rendons mieux compte et que nous avons appris des choses qu'ils ne savaient pas. Thésée en pourpoint, Thésée s'exprimant comme les raffinés de la cour d'Elisabeth, Thésée habitant un palais construit par quelque Italien du XVI[e] siècle, à côté d'une forêt du Nord, sans oliviers ni lauriers roses, et où vit le monde mystérieux des lutins et des fées..., quel aimable rêve! Nous goûtons, dans la même minute, deux poésies, deux mythologies, deux humanités. Ah! que la « couleur locale » est chose maussade à côté de ces inventions! Il n'est point de poésie supérieure à cette mascarade des âges qui met aux pensées d'un siècle les habits d'un autre. Au reste, c'est seulement par ce procédé que le poète peut créer vraiment des êtres humains non prévus par Dieu. Et, à mesure que les siècles s'écoulent, ces combinaisons s'enrichissent encore. Shakespeare n'a pu mêler que l'âme de son temps avec un peu des souvenirs de la Grèce antique. Or, tandis que nous écoutons son œuvre, la distance où nous en sommes et notre science accrue nous y font trouver des grâces singulières que peut-être Shakespeare n'y soupçonnait pas, et nous pouvons dire que nous y ajoutons notre âme à nous. Et par conséquent nous enrichissons Shakespeare, et, dans une certaine mesure, nous l'inventons.

Et nous faisons ainsi pour tous les poètes des temps

passés. Il y a bien des choses, dans la poésie d'autrefois, que nous aimons, non seulement parce qu'elles sont belles, gracieuses ou piquantes en elles-mêmes, mais encore parce qu'elles sont éloignées de nous et qu'elles sont caractéristiques d'un temps différent du nôtre; nous les aimons donc deux fois plus que ne les ont aimées les contemporains. Dans le *Beau Léandre*, de M. Théodore de Banville, le petit récit de l'enlèvement d'Octave par les corsaires barbaresques évoque pour nous, dans un éclair, Plaute et Térence, la comédie italienne, les *Fourberies de Scapin*, et la moitié des dénouements de Molière; et ce seul vers :

> Messine est une ville étrange et surannée,

nous fait peut-être plus de plaisir que n'en ont fait à nos aïeux toutes les histoires de pirates racontées dans les comédies ; car ils n'y goûtaient qu'un romanesque naïf. Mais voyez tout ce qu'il y a dans les trente vers de Banville : l'ironie, la poésie du lointain et, dans un amusement archaïque, une forme, une versification que l'on sent quand même être d'aujourd'hui. Je crois fermement que nous avons des jouissances esthétiques plus fines et plus fortes que les hommes des siècles écoulés. Je suis toujours tenté de dire, avec Philaminte, aux anciens poètes :

> Mais quand vous écriviez ce charmant « Quoi qu'on die, »
> En avez-vous senti, vous, toute l'énergie?

Les derniers hommes, à ce compte, mourront de

sentir la beauté avec excès. Et, si je ne me trompe, c'est bien là l'idée qu'a voulu exprimer le bon platonicien Stéphane Mallarmé dans une espèce de féerie dont un de ses amis m'a révélé la fin. La scène se passe aux derniers jours du monde. Les quelques hommes qui vivent encore, richement vêtus en mignons de Henri III, s'avancent avec précaution; car la croûte du globe, rongée par l'incendie intérieur, n'a plus que l'épaisseur d'une feuille de papier. Une étoile se lève à l'horizon. Les derniers hommes la regardent avec ravissement et s'écrient tous ensemble : « Beau ! » Simplement. Et c'est leur cri suprême : car la secousse imprimée à leur corps par la vision de la beauté a crevé du coup la croûte terrestre, et l'abîme les a engloutis...

Revenons au *Songe d'une nuit d'été*. Du palais de Thésée, Shakespeare nous transporte dans l'atelier du charpentier Lecoing. Nous sommes ici en plein monde réel. De bons compagnons, le tisserand Bottom, le chaudronnier Groin, le menuisier l'Etriqué et d'autres préparent une représentation dramatique pour célébrer le mariage du noble duc. Ils joueront *Pyrame et Thisbé*. Lecoing distribue les rôles. Bottom fera Pyrame; Flûte, le raccommodeur de soufflets, fera Thisbé. Un autre fera le lion devant lequel Thisbé s'enfuit. Un autre fera le clair de la lune en tenant une lanterne, puisque c'est au clair de la lune que les deux amants se rencontrent. Un autre fera le mur, par les trous duquel ils se parlent d'amour. Pour cela

il se blanchira de plâtre, et ses doigts écarquillés représenteront les trous du mur. Il y a là des plaisanteries un peu lourdes et un peu bizarres qui ont été écrites il y a trois siècles pour des Anglo-Saxons (il y paraît) et qui ne rappellent que de fort loin l'esprit de M. Meilhac dans les *Demoiselles Clochart*. Mais Bottom est une large et véridique caricature. Ce rustre a bien la vanité candide et divertissante du comédien : il veut jouer Thisbé, il veut jouer le lion, il veut jouer le mur, il veut tout jouer, et il réclame des vers de quinze pieds. Du reste, ce sont tous de plaisants drôles : les uns pleins de bière et « entripaillés comme il faut », les autres maigres et blafards comme des jocrisses : les figures de papier mâché à côté des trognes. Sans doute le poète nous a montré ces dignes compères pour donner du recul au monde fantastique qu'il évoquera tout à l'heure. Bottom et Lecoing feront plus aériens Puck et Titania.

Un coup d'aile, et nous voici dans la clairière des fées. Cette forêt du Nord est aussi différente du bois sacré où s'assied Œdipe, que l'âme de Shakespeare de celle de Sophocle. Au lieu des lauriers et des chênes verts découpant nettement sur le ciel bleu leur feuillage luisant et sombre, voici les grands arbres ondoyants et frissonnants, les hautes colonnades de la futaie plongeant leurs pieds dans le flot léger des fougères, des rayons de lune glissant par les sous-bois, et des frôlements, des frémissements, des souffles, des fuites d'êtres invisibles, la sensation d'une vie secrète et

fourmillante. (Décidément le décor de l'Odéon, malgré sa beauté, donne de cette forêt une idée fausse.) Au lieu des nymphes aux contours précis qui ne sont que des symboles gracieux, et que les anciens poètes ont inventées et n'ont point vues, voici les fées, les sylphes et les lutins, de petites créatures fuyantes, lunaires, qui peut-être vivent réellement dans les fourrés pleins de palpitations obscures, qu'on croit avoir vues et qu'on a vues, qui sait?... Au lieu des imaginations riantes et bornées qui ne laissent point d'inquiétude au cœur, voici le rêve, fils des pays brumeux et de la solitude, le sentiment du mystère qui est partout dans les choses au delà des formes et des apparences. Au lieu du culte tranquille et peu curieux de la Terre nourricière, mère des fruits et des moissons, voici la passion de la nature, la recherche amoureuse de ses aspects pittoresques, une tendresse pour les arbres et les fleurs, un désir vague et inexprimable de communier (comment? on ne sait) avec l'âme immense répandue autour de vous... Prenez-y garde, il y a dans le *Songe d'une nuit d'été* un sentiment nouveau, dont on trouverait sans doute quelque chose dans la *Reine des Fées* de Spenser, qui peut-être sommeillait auparavant dans les légendes celtiques, mais qui, à coup sûr, ne vient pas des Latins ni des Grecs, que notre Renaissance, imitatrice des païens n'a point connu, que notre XVIIe siècle a profondément ignoré, et qui n'a commencé d'éclore chez nous, — ô honte! — qu'avec Jean-

Jacques Rousseau, — et encore bien modestement.

Or, dans la bonne forêt, vivent Obéron, et Titania, et Puck, le divin Puck, un rêve qui a de l'esprit, un petit être chimérique qui aime philosopher en chevauchant un rayon de lune. Puck est le joaillier des fleurs : il donne le rubis à l'œillet, l'or à la pâquerette et met des pendants de rosée aux oreilles-d'ours; et les fleurs le payent avec des baisers. Mais en même temps Puck est un sage. Ce lutin né de la forêt a justement la sagesse que la fréquentation de la forêt conseille aux hommes : il sait la vanité des passions humaines, mais que, si elles trompent et font souffrir, elles font vivre aussi; et sa science se tourne en une moquerie bienveillante. Il a d'ailleurs des inventions joyeuses et folles, comme il sied à un être si petit, si joli et si fin; et de loin on prendrait les trilles de son rire pour une chanson de rossignol sous la feuillée profonde.

Puck connaît l'histoire d'Hermia et de Lysandre, et de Démétrius qui aime Hermia, et d'Hélène qui n'est aimée de personne. Alors, pour se divertir un brin, il verse sur les yeux de Lysandre et de Démétrius le suc d'une fleur magique dont la vertu est telle qu'ils devront aimer, à leur réveil, la première personne qui leur apparaîtra. Cette personne, c'est Hélène; et tous deux font tour à tour des déclarations éperdues à la pauvre fille, naguère dédaignée, et qui prend leurs propos amoureux pour un jeu cruel... Imagination charmante et mélancolique, subtile raillerie de l'amour. Car, je vous le demande, pourquoi

aime-t-on? Je veux dire : pourquoi aime-t-on celle-là et non pas une autre? Hélène n'est pas moins jolie qu'Hermia, et elle est plus tendre. Pourquoi Lysandre et Démétrius aiment-ils Hermia et non pas Hélène? Ils n'en savent rien. Et pourquoi ensuite aiment-ils Hélène et délaissent-ils Hermia? Ils ne le savent pas davantage. C'est parce qu'on a secoué une fleur sur leurs yeux endormis; c'est donc pour une cause qu'ils ignorent, tout comme auparavant, et par un mouvement irraisonné, inintelligible.

Il existe un bleu dont je meurs
Parce qu'il est dans des prunelles.

Mais, si le même bleu, exactement le même, était dans d'autres prunelles, je ne l'aimerais peut-être pas. Pourquoi?

Non seulement l'amour ne sait jamais au juste ce qui détermine son choix, mais il arrive que ce choix soit indigne et déshonorant sans qu'il s'en doute. L'amour, qui est toujours capricieux et incompréhensible, est parfois absurde et aveugle. Il n'est pas très rare qu'il aime dans des prunelles un bleu qui n'y est pas. C'est le second point que s'amuse à démontrer ce scélérat de Puck. Obéron est irrité contre Titania parce qu'il soupçonne la reine des Sylphides d'avoir tendresse de cœur pour un jeune garçon, fils du roi de l'Inde. Puck, pour servir le ressentiment de son maître, touche avec la fleur magique la paupière de Titania endormie; puis, comme la troupe du char-

pentier Lecoing est venue répéter sa pièce dans la forêt, il détourne Bottom et lui met une tête d'âne. Et c'est Bottom que Titania aperçoit d'abord en s'éveillant. « O mon cher amour, que tu es beau ! Je t'adore. Que ta voix est douce et que tes yeux sont tendres ! Ah ! que j'aime tes chères oreilles ! » Bottom brait et demande du foin. Bottom dit, du ton d'un brave homme qui n'est pas romanesque et qui n'aime pas la poésie : « Allons, bon ! des fées ! Sales petites bêtes ! » (ou quelque chose d'approchant). Il se plaint aussi des rossignols « qui ne font que brailler ». Cependant la belle petite fée appuie, pauvre petite, sa joue rose et satinée sur la tête récalcitrante et bourrue du roussin. La petite bouche en fleur baise le nez humide et noir et les lèvres d'amadou soulevées par les dents obliques ; et les petites mains blanches caressent les longues oreilles velues aux roides mouvements de télégraphe. Et Titania appelle les sylphides, et les sylphides accourent, enguirlandent de roses la tête du baudet adoré et forment autour de lui des danses harmonieuses. Le contraste est si fort, le symbole si clair et si expressif, la scène si fantastique et d'une grâce si hardie que cela est à la fois comique, douloureux et charmant, que cela fait plaisir et peine et vous induit aussi en rêverie, et qu'on ne sait si le cœur en est plus serré ou l'imagination plus amusée...

II

Comédie française : *Hamlet*, traduit de Shakespeare par Alexandre Dumas et M. Paul Meurice.

4 octobre 1886.

Il me faut aujourd'hui parler d'*Hamlet* ; c'est horrible. Non seulement je suis sûr de ne rien trouver à dire de nouveau sur l'œuvre et le héros de Shakespeare, car tout a été dit là-dessus, tout et le reste; mais ces innombrables commentaires, je ne saurais plus les répéter clairement. Je ne me rappelle même plus ce que je disais il y a quatre ou cinq mois à propos de l'*Hamlet* de la Porte-Saint-Martin. Tout se brouille dans ma mémoire, je n'y comprends rien, je n'y vois goutte.

Qui donc es-tu, Hamlet, prince de Danemark, jeune homme faible et emporté, mélancolique et violent, rêveur et brutal, superstitieux et philosophe, raisonnable et fou, poète exquis et fade plaisant, créature vivante et incohérente, et lamentable image de l'Ame en peine, figure particulière jusqu'à la bizarrerie et générale jusqu'au symbole, toi que Shakespeare voit comme un gros garçon asthmatique, et que nous ne

voyons plus que pâle, élégant et souple, en toque et en pourpoint de velours noir, ainsi qu'il sied au frère aîné de Faust, au plus ancien représentant de l'âme moderne, du romantisme, du pessimisme, du nihilisme, de la grande névrose et d'autres choses encore auxquelles sans doute tu ne songeais pas? Nous t'avons prêté tant de sentiments et de pensées que tu ne ressembles plus à rien, pauvre Hamlet, jeune homme naïf, lympathique et colérique, et que, pour retrouver tes vrais traits, il faut gratter des couches superposées de commentaires et d'interprétations. Que ne donnerais-je pas pour te voir à nu, avec des yeux vierges, et tel que tu es sorti des mains de ce Shakespeare qui est assurément un des plus grands poètes de tous les siècles, mais qui, si nous étions francs, nous ferait encore bien souvent, comme à Voltaire, l'effet d'un « sauvage ivre ».

Mais, au fait, un secours me vient dans cette angoisse. Si je ne puis voir Hamlet tel qu'il est, je puis le voir du moins tel que M. Mounet-Sully nous l'a montré. Car, si obscur et si pétri de contradictions que soit un personnage de drame, un grand comédien peut toujours le faire vivre et l'éclaircir, en le « réalisant » sur les planches, en lui prêtant son corps et son âme, en lui apportant ainsi, malgré tout, une espèce d'unité. Hamlet n'est pas incompréhensible, puisque M. Mounet-Sully a pu jouer son rôle, et puisqu'il l'a joué avec l'universel applaudissement du public.

Pour jouer Hamlet, M. Mounet-Sully a dû nécessairement prendre parti, et, parmi tous les Hamlets que nous avons inventés, en choisir un et s'y tenir. Il m'a semblé que l'excellent tragédien a très sagement pris pour modèle idéal, afin d'y conformer son jeu, sa diction et toute son allure, l'Hamlet incomplet, mais clair, défini par Gœthe dans *Wilhelm Meister*, et qu'il a esquivé ou atténué tout ce qui, dans le personnage du prince danois, reste en dehors de cette célèbre définition. Au printemps dernier, un comédien assez médiocre avait surtout exprimé ce qu'il y a de dur et de féroce dans ce rôle et avait fait d'Hamlet un fou prétentieux et méchant. M. Mounet-Sully, mieux avisé, a répandu sur le même rôle une teinte de mélancolie et de tendresse. Il a fait Hamlet très jeune et très candide; il lui a donné une âme essentiellement douce, rêveuse et languissante, qu'une révélation effroyable et l'atrocité du devoir que cette révélation lui impose jettent accidentellement hors de soi, mais dont les violences sont courtes et comme involontaires. Peut-être même a-t-il un peu exagéré la tendresse toute féminine de l'adolescent; surtout dans la première partie, il a eu trop constamment des larmes dans la gorge, il a trop fait la petite voix, trop imité le ton plaintif d'un enfant malade ou qui a un gros chagrin. Mais c'est égal, quel adorable Hamlet il nous a montré! Ce pauvre enfant aimait son père, il lui a gardé un culte passionné; et il voit sa mère épouser un autre homme avant d'avoir

usé les souliers dans lesquels elle suivait l'enterrement du feu roi. Il était heureux de vivre et tout plein d'illusions, il croyait à l'amitié, il croyait à la bonté des hommes ; et tout à coup il apprend, par la bouche d'ombre d'un spectre, que son père a été tué par son oncle, avec la complicité de sa mère. Son âme enfantine ne se remettra point de ce coup, et tous ses discours et toute sa conduite, si étrange qu'elle soit, s'expliqueront facilement par le trouble profond où cette révélation l'a jeté. Tout d'abord, il est pris d'une misanthropie amère, universelle et naïve. Instantanément, tous les hommes lui apparaissent comme des lâches ou des scélérats, toutes les femmes comme des êtres impurs et fragiles, et l'univers entier comme un cloaque. De là la disproportion et la férocité de ses railleries avec ce pauvre Polonius, qui n'est pourtant qu'un nigaud assez bon homme ; de là l'outrance et la folie (seulement à demi feinte) des propos qu'il tient à Ophélia. Il est si malheureux qu'il se tuerait s'il osait : de là le fameux monologue. On a coutume de s'extasier sur la profondeur philosophique de ce morceau ; au fond, il est assez banal et d'une philosophie rudimentaire. Il est bien d'un enfant. « Le monde est si affreux qu'on se tuerait si l'on était sûr que la mort fût suivie du néant ! » Voilà-t-il pas de quoi s'émerveiller ! Et ce fameux : « Être ou ne pas être, voilà la question », qu'est-ce que cela veut dire? De bonne foi, le comprendriez-vous, si la suite ne vous l'expliquait ? Hamlet met parmi les maux qui le

dégoûtent de vivre « les lenteurs de la procédure » et les injustices qu'on fait aux gens de lettres. Cela est pour le moins imprévu, à cet endroit. Notez que c'est Voltaire qui a découvert et lancé ce morceau; ce devrait être pour les fanatiques de Shakespeare une raison de se méfier. Pardon de ces irrévérences; mais j'exprime librement ma pensée et, comme dit élégamment le Chassagnol de *Charles Demailly*, « ceux à qui ça donne des engelures... eh bien! j'en suis fâché! »

Cependant Hamlet ne peut passer tout son temps en monologues. Il faut agir : quel effort! Du moins il prendra le plus long. Ce sera tout un luxe de scrupules, de précautions et de préparatifs. Il juge d'abord que, pour être tout entier à sa tâche, il doit renoncer à toute affection, et c'est pourquoi il rompt subitement et brutalement avec Ophélia. Pour gagner quelques moments, il se dit que le spectre est peut-être le diable et l'a peut-être trompé; il veut s'assurer du crime de son oncle, et, pour cela, fait représenter devant lui, par des comédiens, un crime tout semblable. Mais il craint que Claudius n'ait des soupçons, ne le prévienne; il contrefait le fou, pour qu'on ne se méfie point de lui et qu'on le laisse agir à sa guise, — et aussi parce que ce rôle lui plaît, lui permet d'épancher en propos saugrenus sa misanthropie enfantine, et de se draper, de prendre des attitudes, de s'étendre en s'éventant aux pieds d'Ophélia... Je vous assure qu'Hamlet « pose », et qu'il

se regarde, et qu'il se trouve bien. Mais avec tout cela le moment d'agir est venu; tous les prétextes d'atermoiement sont épuisés. Et justement une occasion se présente: il trouve Claudius à genoux, en prière, et qui ne le voit pas venir ; il n'a qu'à frapper: il ne peut pas, et il s'en donne à lui-même cette admirable raison que Claudius, mort en priant, irait tout droit au paradis. Un peu après, sa mère l'appelle, ayant des remontrances à lui faire. Un rideau remue, il croit que Claudius est caché derrière; il fonce sur le rideau qu'il traverse furieusement de son épée. C'est que cela n'était point prévu, c'est qu'il est capable, comme les faibles, d'agir par sursauts subits; c'est qu'il n'a pas eu le temps de préméditer son acte; surtout, c'est qu'*il ne voit pas* sa victime. Il se trouve que cette victime est Polonius. Hamlet, hors de lui, insulte et raille le mort... Puis il se retourne vers sa mère, et parce qu'il est faible, et parce qu'il est plus fou qu'il ne croit, et parce qu'il veut prendre en paroles la revanche de son impuissance, il éclate, il foudroie la malheureuse, il fait l'archange justicier, il s'emporte à de telles violences d'indignation que le fantôme trouve que c'est trop et, prenant pitié de la mère écrasée, opposant la sereine et clairvoyante miséricorde divine à l'aveugle et vertueux emportement d'Hamlet, lui murmure de sa voix d'ombre : « Parle-lui, Hamlet, parle-lui ! » Sur quoi, tout le cœur d'Hamlet se fond ; ses nerfs exaspérés se détendent; il prend

sa mère, l'embrasse et pleure comme un petit enfant.

Et c'est ainsi jusqu'à la fin du drame : langueur mélancolique ou violence folle. A l'enterrement d'Ophélie, il a un mouvement qui paraît d'abord bizarre : il insulte Laerte et se précipite sur lui parce qu'il pleure et se lamente trop haut. Pourquoi? C'est qu'il semble à Hamlet qu'Ophélie est d'autant plus à lui qu'elle est morte par lui ; il ne peut souffrir qu'un autre ait la prétention de la pleurer plus que lui et de plus près. C'est peut-être aussi le remords de l'avoir tuée qui se tourne en fureur ; et, enfin, il ne faut pas oublier qu'Hamlet fait le fou depuis si longtemps qu'on peut se demander si sa raison est encore intacte. Notez qu'à ce moment-là nous commençons à en avoir assez d'Hamlet et de sa faiblesse, et de ses emportements, et de son pessimisme, et de sa démence feinte ou réelle. Il est temps qu'il tue Claudius. Il le tue comme il devait le tuer, sans préméditation et dans des circonstances qu'il n'avait pas prévues. En somme, rien de plus suivi que ce caractère.

M. Mounet-Sully a rendu avec beaucoup de charme et de puissance tour à tour la tendresse et la langueur d'Hamlet, ce qu'il met d'involontaire cabotinage dans son rôle de fou, et ses éclats de violence, l'effort qu'il fait pour agir étant tel qu'il le rend incapable de se contenir dans l'action. M. Mounet-Sully nous a parfaitement fait sentir tout cela. La façon dont il a joué Hamlet nous a, mieux que toutes les dissertations, éclairci le texte de Shakespeare.

Remarquons cependant que, pour maintenir l'unité du rôle, il a été obligé d'adoucir le ton de certains passages ou même de les interpréter (j'en ai peur) à contre-sens. Quand le fantôme réapparaît pour la troisième ou quatrième fois, Hamlet, qui tout à l'heure l'écoutait à genoux, s'écrie : « Te voilà encore, vieille taupe ! » Ce cri est assez inattendu : est-ce l'épouvante qui le lui arrache ? Commence-t-il déjà à perdre la tête ? Est-ce la préoccupation même de garder son sang-froid devant ses compagnons et de ne point paraître troublé devant eux, qui lui inspire cette plaisanterie lugubre dont il ne mesure pas les mots ? Je ne sais. Mais enfin il me semble bien qu'il n'y a qu'une façon de lancer ce « Vieille taupe ! » Il faut le dire avec une violence irréfléchie, au fond de laquelle on sente un immense effroi. Or, Mounet-Sully murmure « Vieille taupe ! » du ton dont il dirait : « Mon père adoré ! » De même il module sur un ton d'élégie les déplaisantes railleries d'Hamlet sur le cadavre de Polonius. Il a raison, s'il ne pouvait ne nous montrer qu'à ce prix un Hamlet qui eût quelque consistance. Mais, maintenant que j'y songe, cela prouve peut-être que le caractère du prince danois n'est pas tout à fait aussi suivi que je le disais tout à l'heure. L'Hamlet de Shakespeare a des brutalités et des férocités de parole et de conduite dont Alexandre Dumas et Paul Meurice ont élagué la plus grande partie ; mais ce qui en reste suffit encore pour nous déconcerter. Et nos doutes nous reprennent, et des

contradictions que nous croyions résolues reviennent nous inquiéter. Cet adolescent si tendre et si doux, j'ai beau faire, je trouve sa conduite avec Ophélie absolument odieuse. Et quel mauvais cabotinage (j'y reviens), quelle puérile et prétentieuse misanthropie dans les propos qu'il tient à la pauvre petite! La vengeance qu'il tire des deux hommes chargés de le conduire au roi d'Angleterre (partie supprimée dans la version Dumas-Meurice) est assurément légitime : mais peste! elle n'est point d'une âme douce, ni faible, ni hésitante. Joignez les contradictions de sa pensée : il croit aux revenants, il croit au diable, au paradis et à l'enfer; et il a des doutes sur l'immortalité de l'âme et l'on peut se demander s'il croit seulement en Dieu.

Mais qu'importe? Ces contradictions, à mesure que je les formule, ne me semblent plus si graves. L'illogisme des croyances est chose profondément humaine; et, quant aux brutalités d'Hamlet, elles s'expliquent presque toutes par son temps et sa race : il ne faut pas oublier qu'Hamlet appartient, par la légende, au moyen âge le plus reculé, et, par le drame, au seizième siècle anglais. En résumé, malgré les ténèbres que d'innombrables commentaires et dissertations ont accumulées sur l'œuvre de Shakespeare, la figure qui s'en dégage quand même, l'image qui nous reste invinciblement dans les yeux c'est bien celle que Gœthe a vue, celle que M. Mounet-Sully a su faire vivre l'autre soir. Il reste bien un peu d'in-

connu et d'inexpliqué tout autour; mais cela ne nous attache et ne nous retient que plus fort par l'attrait du mystère et par l'espoir de deviner. Et même, grâce à cette part d'inintelligible, Hamlet ressemble davantage à une créature vivante, car quel est l'homme en qui il n'y ait point de contradiction et qui soit parfaitement clair à lui-même et aux autres? Shakespeare, ici comme dans quelques autres pièces, a mieux respecté ce mystère que ne font d'ordinaire les poètes dramatiques; surtout il a moins simplifié l'âme humaine que ne font Corneille, Racine ou Molière. Mais son Hamlet est bien vivant avec son arrière-fond d'énigme. D'ailleurs l'impuissance de la volonté et l'inquiétude de la pensée, dont le prince de Danemark est la victime encore naïve, sont justement les deux maladies qui se sont le plus développées et propagées en ce siècle parmi les civilisés. En sorte qu'Hamlet a beau n'être qu'un enfant et dire beaucoup de sottises, son pessimisme et sa misanthropie ont beau avoir quelque chose de superficiel et de puéril, nous reconnaissons en lui le germe de nos propres maux, nous enrichissons sa maladie de la nôtre, nous ajoutons à son âme, sans y prendre garde, les âmes de tous les rêveurs, de tous les tristes, de tous les languissants, de tous les désespérés qui sont venus après lui, et c'est pourquoi Hamlet est immense. Ajoutez enfin qu'il n'est guère de spectacle qui puisse éveiller en nous une telle quantité de ressouvenirs et d'impres-

sions. *Hamlet*, par le sujet, ressemble un peu aux *Choéphores* et à *Electre;* Chateaubriand n'eût pas manqué de dire que le héros de Shakespeare est un Oreste chrétien ; et tout le théâtre grec surgit dans notre imagination... Mais *Hamlet*, c'est aussi le vieux Danemark, un moyen âge très lointain, à demi barbare, enfantin et farouche, un pays de légendes et de surnaturel, avec des rois à barbe blanche et tout couverts de fourrures. Et *Hamlet* évoque encore l'Angleterre du seizième siècle avec sa Renaissance païenne, — et le romantisme français, et Lamartine et Musset, et le grand choc que le génie du Nord a donné au nôtre dans le premier tiers de ce siècle, et l'élargissement d'âme qui s'en est suivi pour nous... A quoi ne fait pas songer *Hamlet ?* Il fait songer à tant de choses qu'on l'écoute comme en rêve, et qu'on ne sait plus du tout ce que vaut la pièce,

Il y a apparence, pourtant, que les trois premiers actes sont d'une extrême beauté. J'avouerai franchement que les deux derniers, n'étant plus remplis par Hamlet, m'ont paru, l'autre soir, fort ennuyeux. La conduite de Claudius est absurde. La reine est nulle et absolument passive. La scène des fossoyeurs, d'ailleurs fort inutile, est d'un comique macabre qui est devenu, avec le temps, horriblement banal. De même la scène de la folie d'Ophélia. Elle est amusante, dans le texte complet, parce que la petite y chante des choses immodestes; mais, telle qu'on nous la donne à la Comédie française, c'est une

scène de keepsake et de romance ; on croit contempler un chromo. Le cours des années, qui a fait tant de bien à certaines parties du théâtre de Shakespeare, a fait le plus grand tort à d'autres. Ce qu'on y admirait le plus vers 1830 nous inspire aujourd'hui quelque défiance.

Tandis que se déroulaient lentement — oh! lentement — ces deux actes insupportables, j'étais obsédé d'une idée. Je me demandais ce que fût devenu le même sujet entre les mains de Racine. L'hypothèse n'est pas si absurde qu'elle en a l'air. Je suppose que Racine ait vécu beaucoup plus longtemps, qu'il n'ait point renoncé au théâtre, et que, ayant épuisé à peu près tout ce qu'il pouvait imiter du théâtre grec, et s'étant mis, comme Corneille, à feuilleter au hasard les vieilles chroniques, il soit tombé un jour sur l'histoire d'Hamlet et en ait senti la beauté dramatique. Quelle tragédie en eût-il tirée?... Ce qui m'irrite, c'est que je me sens presque absolument incapable de répondre. Je crois qu'il eût retranché beaucoup de choses, soit par un scrupule de noblesse et de dignité tragique, soit pour observer les trois unités, soit à cause de la disposition matérielle du théâtre en son temps. Je crois qu'il eût supprimé l'apparition du spectre et l'eût remplacée par un songe. Il eût sans doute supprimé aussi la scène des comédiens. Je ne sais s'il aurait conservé la folie d'Ophélia ; en tout cas, je ne pense pas qu'il l'eût mise en scène. Eût-il gardé la folie simulée d'Hamlet? Je crois qu'il l'eût

supprimée également, par amour de la clarté. Il n'eût pas gardé davantage l'assaut d'armes du cinquième acte. Alors quoi ? Oui, quoi ? Il eût certainement développé les rôles de la reine et de Claudius et leur eût donné plus de vérité et de vie. Tout en modifiant profondément toute la partie extérieure du drame et en maintenant le style sur un ton de noblesse continue, j'imagine qu'il eût compris le caractère d'Hamlet comme Shakespeare, mais sans lui prêter d'échappées philosophiques, et qu'il l'eût strictement maintenu dans les termes de la future définition de Gœthe, sans la déborder, peut-être même sans la remplir tout à fait. Il eût sans doute beaucoup rapproché son *Hamlet* de l'*Oreste* d'Euripide. Son Hamlet ne serait point brutal ni féroce. Il laisserait seulement entendre à Ophélie qu'il n'a plus le droit de l'aimer, qu'il appartient tout entier à un grand devoir. Ophélie ne tomberait plus dans l'eau en faisant des bouquets, mais peut-être s'immolerait avec le poignard des princesses grecques. Hamlet trouverait, pour s'assurer du crime de Claudius, un moyen plus simple que la représentation du *Meurtre de Gonzague*. Lequel ? je l'ignore. Il ne traiterait pas sa mère comme fait le héros de Shakespeare ; il lui parlerait avec larmes, entendrait sa confession, et lui dirait de faire pénitence. Il garderait d'ailleurs les faiblesses, les hésitations, l'affreuse mélancolie du personnage anglais : ce serait le même « cas », mais plus clair. Claudius, je suppose, serait tué dans une émeute

(l'émeute du cinquième acte des tragédies de Quinault) et sans qu'Hamlet eût le temps d'agir. Et ce dénouement serait en récit. Et cet Hamlet ne ferait pas tant d'embarras que l'Hamlet du grand Will, mais il dirait, çà et là, sans en avoir l'air, des choses profondes, et nous pourrions trouver chez lui, tout aussi bien que chez l'autre, du romantisme, du pessimisme, et tout ce que nous voudrions... Seulement il serait plus facile à définir.

GEORGE SAND

Théatre national de l'Odéon : Reprise de *Claudie*.

16 mai 1887.

J'ai constaté avec joie, la semaine dernière, le grand succès de *Claudie*. Personne, je crois, n'a complètement échappé au charme de cette dramatique idylle. Seulement les uns ont dit : « C'est délicieux ; et comme c'est vrai ! » Et les autres : « C'est joli ; mais comme c'est faux ! Et quelles bonnes dupes nous sommes ! » Et les premiers avaient raison, et les seconds n'avaient pas tort.

Je me demande ce que fût devenue, sous la plume de M. Guy de Maupassant, cette histoire d'une paysanne séduite par un don Juan de village et qu'un autre homme épouse par amour. J'imagine que nous aurions une jolie collection d'animaux. La fille serait quelque belle fille à peu près inconsciente. Le séducteur serait une manière de bête égoïste et féroce. L'amoureux aurait l'air d'une bête empoisonnée ; il

n'y comprendrait rien, et son amour ressemblerait à une maladie. Son père serait un vieux paysan avare jusqu'au crime, avec qui il aurait d'épouvantables querelles et échangerait peut-être des coups de fourche sur le fumier de sa cour. Et quant au grand-père de la fille, il ne parlerait pas, oh! non, de la « gerbe du bon Dieu » ; ce serait un vieux malin, et qui jouerait sournoisement le rôle d'entremetteur. Le tout serait d'un comique violent, avec un dessous d'affreuse tristesse. On y sentirait un profond mépris des hommes. Et ce serait fort beau, du moins sous la forme du conte, mais impossible sur les planches. Nous ne sommes pas mûrs pour cela ; le public assemblé au théâtre y apportera, longtemps encore, certaines exigences esthétiques et morales, contre lesquelles on ne peut rien.

Peut-être préféreriez-vous au drame de George Sand le conte que je prête à Maupassant? Soit; et vous pourrez même expliquer ce goût par des raisons fort distinguées. Mais toutes se réduiront à ceci : « Je préfère, en dehors de toute question d'art, la vérité triste et brutale, parce que la constatation de cette vérité m'affermit dans une sorte de pessimisme orgueilleux — et un peu artificiel — dont je jouis profondément. »

J'ai connu, je connais encore ces malsaines délices. Mais ayons la bravoure de le dire : Tout n'est pas hideux de par le monde ; et, d'autre part, j'ai beau faire, je ne vois pas par quels principes on pourrait

établir la prééminence de l'art qui exprime la vérité triste ou ignoble sur celui qui traduit la vérité consolante ou même le rêve tout pur. Pour moi, j'admets tout; j'aime tout selon les heures, tour à tour ou même à la fois : la réalité basse et grotesque et la réalité noble et choisie, l'idéalisme classique, le romantisme et le naturalisme, Racine autant que Balzac, George Sand autant que Emile Zola, Bourget autant que Maupassant... J'aime tout, parce que tout est vrai, même les songes. Quelle que soit la vision des choses propre à chaque artiste, elle est mienne, pourvu que la forme qu'elle revêt soit empreinte de beauté...

Je me hâte d'ajouter que *Claudie* n'est nullement du « rêve tout pur ». Claudie, le père Rémy, le père et la mère Fauveau existent aussi bien que maître Omont, la mère Magloire, maître Vallin et sa servante Rose. Les paysans de George Sand, j'ai vu leurs pareils, même dans mon village, encore qu'il soit déplorablement civilisé, trop proche des villes, que les cabarets y soient trop nombreux, et qu'un homme à cornet et à casquette galonnée y parcoure les rues chaque jour en vendant le *Petit Journal* et même la *Petite République*. George Sand a fait de ses paysans (Ronciat excepté) de fort braves gens? C'est qu'il y en a encore. Elle leur a donné l'esprit de justice et même à quelques-uns l'esprit évangélique? Mais il y a en effet des paysans qui sont de fort bons chrétiens. Elle les a fait parler mieux qu'ils ne parlent? Oui, mais en ayant

soin de ne leur rien faire exprimer qu'ils ne soient capables de sentir, en mêlant au tissu du langage qu'elle leur prête le plus possible de locutions campagnardes, en conservant la lenteur, le tour, l'allure particulière du parler paysan. En somme, ce sont les mêmes que François Millet nous montre dans ses plus beaux pastels. Sylvain et Claudie, c'est, si vous voulez, l'homme et la femme de l'*Angelus*, debout dans la plaine et dont le soir mélancolique et doux agrandit les humbles silhouettes.

Claudie est, dites-vous, trop distinguée, trop fine et trop chaste à la fois : il en résulte que l'idée de sa faute nous est plus désagréable que si elle n'était qu'une « enfant de la nature », une bonne bête de petite vachère. — Mais, si elle n'était que cela, j'ai la simplicité de croire que le drame y perdrait en intérêt. Et puis je vous assure qu'il se rencontre quelquefois, je ne sais comment, et dans les campagnes les plus reculées, de ces jolies fleurs délicates. Et voyez avec quelle innocente habileté le poète a réuni, autour de la faute de cette pauvre petite, les circonstances atténuantes! Claudie avait quinze ans ; Denis lui avait promis formellement et publiquement le mariage. Et on ne pouvait accuser Claudie de calcul : elle comptait à ce moment-là sur l'héritage d'une tante riche. Et elle aimait Denis, et c'est par amour qu'elle lui a cédé trop tôt, et la nature, le soleil, les arbres et les champs ont été complices. Elle a cruellement expié : pauvre, elle a nourri son petit sans rien demander à

personne, et l'enfant est mort. C'est par sa fierté, par sa retenue, et rien qu'en se taisant, qu'elle inspire un si grand amour à Sylvain et qu'elle fait honte à son séducteur. Et, quand ce dernier lui offre de l'épouser sans qu'elle ait dit un mot, elle refuse cette réparation inespérée parce qu'elle ne l'aime ni ne l'estime plus. Cela est invraisemblable ? Pourquoi? N'oubliez pas, du reste, que Claudie a été élevée par son grand-père, une espèce de sage agreste, qui, « est pour elle le bon Dieu... »

J'aime Sylvain, ce garçon sérieux, un peu austère et « critiquant », un peu rêveur, avec ses révoltes, ses colères, ses désespoirs, surtout ses silences. Les grandes passions sont rares à la campagne; mais, quand elles y éclatent, elles ont bien ces allures. Elles sont profondes, taciturnes et tenaces; la solitude, le travail des champs qui laisse la pensée libre et permet de s'enfoncer dans une idée unique, nourrissent ces grandes amours et les font incurables. Le père Fauveau, finaud, ambitieux, borné, âpre au gain, mais bonhomme et de sens droit; sa femme, qui le domine et le conduit sans qu'il s'en aperçoive, plus tendre, plus désintéressée, de jugement plus solide, plus fine (c'est elle qui, la première, a deviné l'amour de Sylvain pour Claudie)... j'ai rencontré ce couple-là dans mon pays, et plus d'une fois, je vous jure. Quant à la Grande Rose et à Denis Ronciat, ils sont vivants et je les sens vrais, mais je vous avoue que je ne les ai pas rencontrés en personne. Ils sont de chez moi, si vous

voulez, par plus d'un trait; mais ils sont surtout du Berry, et probablement du Berry d'il y a quarante ans. Chez moi, la Grande Rose, fille de gros laboureurs, s'appelle mademoiselle ou madame; elle a été mise en pension au chef-lieu du département: elle a appris le piano; elle porte les robes et les chapeaux de la ville; elle ne se commet point avec de simples métayers; elle a épousé ou épousera un avoué ou un notaire... Denis Ronciat ne porte plus le beau gilet, la petite veste et le chapeau enrubanné du « faraud » de George Sand. Il s'habille en monsieur. Il s'occupe de politique. Il a un permis de chasse. Depuis les chemins de fer, il va faire la noce en ville. Il n'a plus l'égoïsme si bon enfant, et, au troisième acte, il n'aurait plus la naïveté d'offrir sa main à Claudie. Ceci n'est pas pour reprocher quoi que ce soit à George Sand, au moins! Sa Grande Rose et son Denis Ronciat sont si plaisants et ont une si bonne odeur de terroir!

Et le père Rémy, pensez-vous que ce soit un type de pure invention? Par qui ont été composés, je vous prie, les proverbes, les contes et les chansons populaires, si admirables quelquefois, si pleins de sagesse et de poésie? Par qui, sinon par des paysans, par des philosophes et des poètes du sillon, par des pères Rémy des temps anciens? Songez, d'ailleurs, que le grand-père de Claudie est un vieux soldat des guerres de l'empire et que son esprit naturel a dû se développer, à voir tant de choses. Il est un peu prêcheur et bénisseur? Mais les vieux sages rustiques de son

espèce le sont volontiers. Encore une fois, mon village est presque aussi gâté que ceux des environs de Paris : et cependant j'y ai connu, dans mon enfance, un grand vigneron très bon chrétien, très imprégné d'Évangile, aimant la nature et la sentant, comprenant fort bien la noblesse du travail de la terre, rimant même tant bien que mal de petits vers, généralement des maximes morales, un peu sermonneur, un peu prolixe, intéressant en somme et d'allure originale, et qui, en dépit de la décadence des temps, paraissait bien de la même famille que le père Rémy.

Oui, tous ces personnages sont vrais. Du moins ils le sont assez à mon gré. L'action est d'une simplicité lumineuse; elle sort tout entière d'une situation initiale et se développe sans aucune intrusion du hasard : ce qui est une des marques des belles œuvres dramatiques. Et le décor, qui agrandit et embellit les personnages, explique l'action et y contribue. Ce drame est aussi une géorgique ; et géorgique et drame semblent ici inséparables. Le « milieu » est justement celui où le dénouement de la pièce (le mariage d'une fille-mère avec un autre homme que le séducteur) pouvait être accepté le plus aisément : car les paysans, s'ils ont plus de superstitions, ont moins de préjugés sociaux que la bourgeoisie. M. Dumas fils, rien qu'en transportant la même histoire dans une classe supérieure (*Denise*), s'est créé des difficultés dont lui seul peut-être pouvait triompher.

Dans *Claudie*, cela va tout seul. C'est en pleine cam-

pagne qu'un drame évangélique se trouve encore le mieux à sa place. On a cette impression, que le profond sentiment de justice et de charité, en vertu duquel Ronciat est condamné et Claudie absoute et relevée par le père Rémy, par Sylvain, par la mère Fauveau, par la Grande Rose, et même par le père Fauveau, est, comme la gerbe de blé, un produit du travail de la terre. Si vous voulez vous en mieux convaincre, relisez dans *Jocelyn* ce merveilleux épisode des *Laboureurs*, où chacun des travaux rustiques éveille dans l'âme du poète (et pourquoi pas, d'une façon plus obscure, dans l'âme du paysan ?) un sentiment moral et religieux. — Le sillon, qui ne donne rien qu'au prix d'un labeur patient, n'enseigne-t-il pas la justice ? Le soleil de Dieu, qui luit égal sur tous les champs, n'enseigne-t-il pas la fraternité ? Le paysan n'est point maître des saisons ; il collabore avec un grand inconnu, qu'il sent au-dessus de lui : n'apprend-il pas ainsi la résignation, la confiance, l'espérance invincible ? — La campagne, dans Virgile, est maîtresse de justice et de vertu : « Le laboureur ouvre la terre avec sa charrue… C'est par là qu'il nourrit sa patrie, ses enfants, ses troupeaux et ses bœufs qui l'ont bien gagné… Son toit chaste garde la pudeur… C'est là que la religion est en honneur et que les pères sont respectés ; c'est parmi les laboureurs que la Justice, prête à quitter la terre, a laissé la trace de ses derniers pas… Ça été la vie des vieux Sabins, celle de Rémus et de son frère. C'est par là que la vieille Étrurie a grandi ;

c'est par là que Rome est devenue la merveille du monde, et qu'elle a, dans un seul mur, enserré les sept collines... » Et cela n'est pas tout à fait un rêve. Dans *Claudie*, le rapport est sensible entre la philosophie rustique du père Rémy, née de la vie en pleine nature, et le sentiment chrétien de justice et de pardon qui triomphera au dénouement. « Salut à la gerbe ! et merci à Dieu pour ses grandes bontés... De tous tes présents, mon bon Dieu, voilà le plus riche ! le beau froment, la joie de nos guérets, l'ornement de la terre, la récompense du laboureur... Le pauvre monde peine beaucoup ; le bon Dieu lui envoie des années qui le soulagent. Le riche travaille pour ses enfants ; les pauvres sont les enfants de Dieu, et il fait travailler son soleil pour tout le monde... Que Dieu récompense les bons riches ! Qu'il les conserve tant qu'il y aura des pauvres !... Gerbe de blé ! tu fais blanchir et tomber les cheveux, tu courbes les reins, tu uses les genoux. Le pauvre monde travaille quatre-vingts ans. pour obtenir à titre de récompense une gerbe qui lui servira peut-être d'oreiller pour mourir et rendre à Dieu sa pauvre âme fatiguée... C'est qu'il y a des mauvais cœurs, Denis Ronciat, il y a des mauvais cœurs ! Je ne dis que ça ! »

Songez maintenant, pour n'être pas ingrats envers George Sand, qu'elle a eu ce singulier mérite d'introduire la première dans le roman et sur la scène de beaux paysans intacts, fils de la terre, qui, sans cesser d'être vrais, prennent des airs de héros de l'Odyssée...

II

Comédie française : *Le Marquis de Villemer,* de George Sand : *On ne badine pas avec l'amour,* d'Alfred de Musset.

12 septembre 1887.

Le Théâtre-Français nous a donné, la même semaine, le *Marquis de Villemer* et *On ne badine pas avec l'amour*. L'occasion paraît bonne de comparer le romanesque et la poésie et d'en marquer, s'il se peut, les différences.

C'est une comédie délicieusement romanesque que le *Marquis de Villemer*. Une demi-douzaine de très belles et très rares exceptions morales s'y trouvent réunies pour notre plaisir. C'est comme la vision rapide d'une humanité meilleure et d'une destinée plus conforme à la justice. Nous nous disons : « Mon Dieu, que les hommes sont bons ! Et les femmes donc ! Et comme on sent bien qu'il existe une Providence ! »

Il y a là une demoiselle de compagnie, une mère, deux frères, une jeune fille et deux domestiques comme on n'en voit guère, et leur assemblage forme un petit monde comme on n'en voit point. On pour-

rait dire que le romanesque consiste presque uniquement à *choisir*, dans la réalité, ce qui s'y rencontre de plus rapproché de notre idéal moral, — tandis que c'est souvent un *choix* d'une tout autre espèce qui constitue la poésie proprement dite, dont le romanesque n'est qu'une variété.

Quatre-vingt-dix-neuf fois sur cent, une lectrice, une institutrice, une demoiselle de compagnie est plébéienne de nom et d'origine. Soixante-dix fois sur cent, elle est laide. Cinquante fois sur cent, elle n'est que passable. Dix fois sur cent, elle est jolie. Si elle est jolie et si elle est aimée du fils de la maison, neuf fois sur dix, elle sera coquette et jouera avec le feu; cinq fois sur dix, elle deviendra la maîtresse du jeune homme; une fois sur dix, elle lui résistera, par prudence ou par vertu. Et, si elle est sage, il y a fort à parier que sa sagesse sera compensée par d'insupportables défauts : elle sera prude, indiscrète, sotte ou pédante... Mais ce que vous ne rencontrerez qu'une fois en cent ans dans ce misérable monde où nous sommes, c'est une lectrice comme Caroline de Saint-Geneix.

Elle est noble, elle a des ancêtres qui étaient à Fontenoy, elle est belle, elle est fière, désintéressée, parfaitement vertueuse et parfaitement intelligente. Et elle est aimée à la fois des deux fils de la maison. Elle se trouve placée par le poète dans les meilleures conditions pour être plainte et admirée. Elle a été riche; elle nourrit avec son modeste salaire une sœur

et ses quatre enfants. Elle ne peut dire un mot ni faire un pas qui ne révèle sa vertu, qui ne la montre touchante et digne. Et, comme elle-même adore en secret, et sans se l'avouer, l'un des deux frères, tout, dans la position subalterne qu'elle occupe, lui devient une occasion de souffrance et une occasion d'héroïsme. Héroïsme discret, d'autant plus intéressant. Elle est charmante; mais aussi elle a la partie trop belle!

Nous lui savons un gré infini de sa fierté; mais prenez-y garde, c'est dans une situation inférieure et comprimée qu'on a le plus d'occasions d'être fier : dans les autres, elles manquent souvent. Une situation comme celle de Caroline, c'est, pour une âme élevée et délicate, une espèce de Californie morale, une mine de sacrifices silencieux, de jolis sentiments voilés, contenus, et dont nous sommes d'autant plus ravis que nous croyons avoir la peine de les deviner à moitié. Caroline n'a qu'à baisser les yeux pour nous émouvoir, et elle a la joie continue de se sentir supérieure à sa condition sociale par cela seul qu'elle s'y tient. Et que de bonheurs elle a, cette perle des demoiselles de compagnie! Une destinée ingénieuse travaille pour elle. Elle a la chance que son amour soit connu sans qu'elle ait rien fait pour cela; elle a la chance d'être calomniée à point et contrainte de se justifier. Surtout elle a la chance d'être tombée sur des gens comme ces Villemer et ces d'Aléria; car, dans la réalité, elle aurait beau être jolie et parfaite,

on ne l'épouserait pas. On l'épouserait plutôt si elle était un peu vicieuse.

Les deux frères aussi sont de délicieuses exceptions. En général (c'est une loi de nature, à la fois inhumaine et bienfaisante), quand on a perdu une femme aimée, je ne dis pas qu'on soit consolé trois ans après; mais, enfin, il ne vous en reste pas un chagrin si continu et si présent que toute votre personne en soit assombrie et toute votre vie empoisonnée. Ou bien, si la blessure est profonde à ce point, il n'y a pas apparence que vous alliez tout à coup vous éprendre, pour une autre femme, d'une passion égale. Et vous le pourrez encore moins si votre première aventure a été tragique, si vous avez aimé une femme mariée, si vous avez eu d'elle un enfant que vous faites élever secrètement; car tout cela suppose des angoisses, des douleurs, et finalement une expérience cruelle qui a dû entamer quelque peu votre jeunesse de cœur et votre puissance d'aimer. — D'autre part, si vous avez un frère dont les désordres ont ruiné votre mère; si ce frère recommence ses folies et fait un nouveau million de dettes, vous pouvez être un assez bon cœur, mais vous n'irez peut-être pas jusqu'à lui sacrifier votre fortune personnelle. Vous vous y croirez encore moins obligé si ce frère n'est pas du même lit que vous, et si votre sacrifice doit se traduire en privations, non seulement pour vous, mais pour votre mère. Et sans doute vous ne serez pas un héros, mais vous ne serez pas un monstre non plus.

Or, le marquis Urbain de Villemer a aimé une femme qui est morte depuis trois ans, — et il continue d'être sombre comme la nuit. Et pourtant, sans quitter l'allure lugubre qui lui reste de ce premier et incurable amour, il s'éprend d'un second amour également incurable. — Et le même marquis de Villemer n'hésite pas un instant à payer de toute sa fortune les dettes de son demi-frère le duc d'Aléria. Pourquoi? J'en pourrais donner les raisons; mais la principale, c'est qu'il plaît à l'auteur que le marquis de Villemer soit une très belle âme...

Les mauvais sujets, dit-on, ont généralement bon cœur. Oui, cela est entendu. Voici le duc d'Aléria qui a mangé deux fortunes, celle de sa mère et celle de son frère : ce doit être un bien aimable homme! Voyons cependant les choses comme elles sont. Il a dépensé, je suppose, deux ou trois millions qui ne lui appartenaient pas à « faire la fête », comme on dit dans le *Nabab*, c'est-à-dire à manger, à boire, à jouer et à entretenir des filles. J'ai peine à croire, malgré tout, que ces occupations, poursuivies jusqu'à l'âge de quarante ans, soient très propres à développer chez un homme la beauté morale et la délicatesse des sentiments. Un viveur, à moins d'appartenir aux âges lointains et de s'appeler Alcibiade ou Cœlius, me semble jouer dans le monde un assez vulgaire et grossier personnage. Je veux bien néanmoins accorder au duc d'Aléria le prestige et l'auréole des mauvais sujets de théâtre; je veux qu'il ait de l'élégance et de

l'esprit et, par-dessus, l'indulgence et la bonté veule des débauchés. Mais si ce diable, devenu ermite par force, trouve gentille la lectrice de sa mère... non, laissez-moi tranquille, je sais bien ce qui arrivera, et que sa vie passée n'a pas dû lui laisser grands scrupules en ces matières... Eh bien! je me trompe : vingt ans de débauche lui ont fait un cœur d'enfant. Il se met à aimer la jeune institutrice de l'amour le plus respectueux et le plus pur. Et ce n'est pas tout : quand il s'aperçoit que son frère aime aussi la jeune fille, il se sacrifie, il s'immole, le sourire aux lèvres, et c'est lui qui les marie. Il est bien, comme les autres, du pays bleu, ce suave débauché!

Elle en est bien aussi, Mlle Diane de Saintrailles. Généralement, les jeunes filles qui sortent du couvent veulent se marier pour être mariées et pour jouir des avantages attachés à cet état; et elles cherchent un mari riche, naturellement. Diane veut absolument un mari pauvre; elle s'est mis cela dans la tête. La vieille marquise de Villemer est bien de la même famille d'âmes exquises. Elle est grande dame comme on ne l'est plus; elle ne peut dire : « Dieu vous bénisse! » sans être grande dame. Avec cela, elle ne met guère plus de cinq minutes à consentir au mariage de son fils avec sa demoiselle de compagnie. Il est vrai que la demoiselle a eu, comme j'ai dit, des ancêtres à la bataille de Fontenoy. — Et les deux domestiques, Benoît et Pierre! ils en sont aussi, de ce

beau royaume inconnu où les hommes sont si bons. Le vieux valet de chambre a l'air d'un vieux prêtre vénérable sous ses longs cheveux blancs. Et l'autre valet est tout simplement « un homme antique », comme l'appelle son maître. — Il y a bien la baronne d'Arglave. C'est le loup de cette bergerie, mais un si petit loup, si peu dangereux, et dont les petites méchancetés même tournent si naturellement au profit des moutons ! Ah ! quel tas de cœurs généreux ! Quelle bande de belles âmes !

Ne croyez pas que je veuille railler par là l'œuvre aimable de George Sand ; je veux seulement la voir et la montrer comme elle est. Tout le rôle de Caroline. la façon dont son amour pour le marquis naît à son insu et se laisse deviner malgré elle ; puis son silence et son courage, sa sérénité dans le devoir, même douloureux ; la mélancolie romantique d'Urbain, ses airs de chevalier de la triste figure, la violence et la profondeur de ses sentiments, jointes à la timidité de son caractère ; même ses rêves de grand seigneur philosophe et démocrate ; la générosité brillante et gaie du duc d'Aléria ; l'amour d'Urbain, qui, d'abord silencieux et secret, éclate soudainement dans un coup de jalousie ; la grande scène entre les deux frères (presque comparable à celle des deux sœurs dans *Froufrou*) ; la manière adorable dont le duc plaide auprès de sa mère la cause des deux amoureux ; par-dessus tout cela, et répandues dans toute la pièce, je ne sais quelle cordialité et quelle douceur ; le plaisir

de pouvoir aimer tous les personnages ; la confiance qu'il ne leur adviendra finalement rien de fâcheux et que tout s'arrangera selon leur désir, *parce qu'ils sont tous bons* ; l'idée que le sacrifice même a son charme, que la pratique du devoir porte avec soi sa récompense et que, en outre, la destinée se range toujours, après quelques hésitations, au parti de la vertu : la consolation de croire pendant une heure ou deux à la bonté des hommes, à la « justice immanente » des choses et à l'ordre excellent de l'univers... tout cela fait du *Marquis de Villemer* une pièce très intéressante et très touchante. C'est un très beau mensonge, une œuvre presque purement romanesque, un des modèles les plus accomplis du genre : voilà tout ce que j'ai voulu dire.

*

Prenez maintenant *On ne badine pas avec l'amour*. Vous trouverez là la poésie la plus gracieuse, la plus libre, la plus hardie, — et pas l'ombre de romanesque. Je ne crois rien dire d'impertinent en constatant qu'il y a dix fois plus de vérité dans le drame poétique d'Alfred de Musset que dans la comédie bourgeoise de George Sand.

Et cependant les personnages du *Marquis de Villemer* ressemblent, par le costume et par le langage, à des personnages réels ; ce sont, en apparence, des gens d'aujourd'hui, et tous les détails de l'action où ils sont mêlés sont vrais ou vraisemblables. Au contraire, voyez les personnages et la fable de la comédie

de Musset. Nous sommes dans un vague et chimérique dix-huitième siècle. De quel couvent sort Camille? De quelle Université arrive Perdican? De quelle province le baron est-il gouverneur? Les paysans y parlent comme des poètes subtils, et les ivrognes y récitent de brillants couplets alternés, comme dans une églogue savante. Tout ce qui est vie extérieure est embelli ou simplifié. Le jeune seigneur Perdican se décide, en un instant, à épouser une bergère : ce sont les mœurs de ce pays de rêve. Et la bergère meurt d'amour tout à coup, en poussant un cri. Dame Pluche, Bridaine et Blasius ne sont que des fantoches aux gestes excessifs, et dont le poète tire ouvertement les ficelles afin de se divertir. Pour le décor, les habits et la conduite de l'action, la fantaisie du poète s'est donné libre carrière. Il n'a voulu que s'enchanter lui-même d'une vision choisie.

Mais, — tout au rebours de ce que nous avons vu dans l'œuvre romanesque de George Sand, — le mensonge (combien charmant!) est ici dans la forme, et la vérité (combien poignante!) est au fond.

Ces personnages, d'aspect chimérique, sont plus près de nous que ceux du *Marquis de Villemer*. Ils ne sont ni meilleurs, ni plus heureux que nous. Le drame qui se joue entre eux, ce n'est point une comédie d'un jour, une aventure ingénieusement combinée, c'est un drame éternel, où l'on sent un mystère, une fatalité et l'action des lois même de la vie. Perdican est vrai, car Perdican, c'est vous, c'est moi; c'est un

homme qui fait le mal sans être méchant, qui souffre, qui aime, qui ne comprend rien au monde, qui doute de la bonté de la vie, et qui persiste à vivre pour aimer. — Camille aussi est profondément vraie. Pourquoi a-t-on dit que son caractère était obscur et déconcertant? Point : elle a connu trop tôt ou a cru connaître la vanité des choses. Elle a, avec une dévotion de fille ardente, — dévotion qui ne durera point, — un scepticisme et un désenchantement acquis, très déclamatoires, très farouches et qui ne sauraient durer non plus. Et, en effet, dès qu'elle sort de l'ombre du cloître pour entrer dans le monde réel, elle redevient une femme, et tout ce qu'elle a appris est oublié. Elle qui ne croyait pas à l'amour, dès qu'elle se voit dédaignée, elle aime, elle souffre, et la jalousie lui vient, et le dépit, et la coquetterie, et l'égoïsme féroce de la passion. Et nous nous reconnaissons en elle. L'expérience qu'elle a puisée dans la conversation des pâles religieuses est pour Camille ce qu'est pour nous l'orgueilleuse et inutile expérience des livres. Nous savons que tout est vain; comme elle, nous nions l'amour; nous nous croyons très forts et bien gardés par notre cuirasse de philosophie livresque et de littérature; et, à la première épreuve, nous faisons comme elle, nous oublions tout, nous ne sommes plus que de misérables hommes, et nous tombons dans l'éternel piège que la nature tend aux êtres vivants. Et, quant à la petite Rosette, la bergère en fleur, c'est la douceur et l'innocence avec très peu

de conscience et de réflexion, — et cela aussi est vrai.

Je ne trouve pas moins de vérité, en y songeant, dans les *pupazzi* grotesques qui gesticulent à travers le drame d'amour. Camille et Perdican représentent, si vous voulez, l'humanité supérieure, les âmes qui vivent d'une vie propre et qui ont l'air d'inventer, même quand elles les reçoivent et les subissent, leurs idées et leurs sentiments. Mais, tout autour de ces âmes, s'agite l'innombrable troupeau des inconscients, de ceux qui sont des individus sans être des personnes, qui semblent uniquement gouvernés par des instincts, des habitudes et des préjugés et qui sont tout entiers, si je puis dire, dans les gestes qu'on leur voit faire. — Le baron est un admirable polichinelle. Tout son être intellectuel et moral est dans deux habitudes, deux tics : le goût de la précision inutile et le respect du « convenable ». Il sait que son fils « a eu hier matin, à midi huit minutes, vingt ans accomplis »; il sait qu'il est *impossible* que dame Pluche ait fait des sauts dans la luzerne; il sait que, si son fils épouse une paysanne, il *doit* « s'abandonner à sa douleur ». Rien de plus. Bridaine et Blasius ne sont que deux outres rivales. Dame Pluche est une haridelle qui ne fait que des gestes de dévotion et de pudeur mécaniques.

Dans presque toutes ses comédies Musset a jeté des fantoches de ce genre. Tous ensemble représentent ceux dont on ne sait pas pourquoi ils vivent, l'humanité superflue, c'est-à-dire les neuf cent quatre-vingt-dix-neuf millièmes de l'humanité. Le poète n'a fait

qu'exagérer le caractère automatique de leur démarche et de leurs mouvements. Mais ils sont vrais, à les bien prendre.

Et ce qui ressort du drame, ce sont deux ou trois vérités, non pas neuves peut-être, mais qui ont été rarement exprimées avec une si pénétrante émotion. « Tous les hommes sont menteurs, inconstants, faux, bavards, hypocrites, orgueilleux ou lâches, méprisables et sensuels; toutes les femmes sont perfides, artificieuses, vaniteuses, curieuses et dépravées...; mais il y a au monde une chose sainte et sublime, c'est l'union de deux de ces êtres si imparfaits et si affreux. On est souvent trompé en amour, souvent blessé et souvent malheureux; mais on aime, et, quand on est sur le bord de sa tombe, on se retourne pour regarder en arrière et on se dit : J'ai souffert souvent, je me suis trompé quelquefois, mais j'ai aimé. C'est moi qui a vécu, et non pas un être factice créé par mon orgueil et mon ennui. » — « Quel songe avons-nous fait, Camille? dit encore Perdican. Quelles vaines paroles, quelles misérables folies ont passé comme un vent funeste entre nous deux? Lequel de nous deux a voulu tromper l'autre? Hélas! cette vie est elle-même un si pénible rêve! Pourquoi encore y mêler les nôtres? Mais il a bien fallu que nous fissions du mal, car nous sommes des hommes. »

Tant s'en faut, enfin, que la comédie de Musset soit romanesque, qu'elle est, en somme, triste à pleurer. Car la poésie ne voit pas nécessairement les hommes

meilleurs ni la destinée plus équitable. Elle n'ignore pas le mal ni la souffrance, et même il lui arrive de s'y complaire, parce que les émotions tristes sont les plus fortes. Le romanesque est une déformation optimiste des choses. La poésie, plus large, a pour matière tout le monde réel, y compris ses laideurs et ses discordances; elle fait résider la beauté, moins dans les objets (spectacles de l'univers physique, êtres vivants, sentiments et passions) que dans une vision particulière de ces objets et dans leur expression. Le romanesque est surtout un rêve moral, et il se passe de l'expression plastique. La plupart des très grands poètes ne sont point romanesques. Corneille l'est sans doute; mais Homère, Virgile ni Racine ne le sont. Le romanesque est la poésie des adolescents et des femmes. Je n'en dis point de mal.

HENRY MURGER

THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON : *La Vie de bohème*, drame en cinq actes, de Théodore Barrière et Henry Murger.

24 mai 1886.

L'Odéon a repris mardi dernier *la Vie de bohème*. Les trois premiers actes, l'invasion des bohèmes chez M. Durantin et l'enlèvement de Rodolphe, puis le retour de Musette chez Marcel et la rencontre de Rodolphe et de Mimi, enfin la dissolution des deux ménages, tout cela fait encore grand plaisir. Il y passe un souffle de jeunesse, de fantaisie et de gaieté; et, quoique cette gaieté ne soit plus tout à fait la nôtre, on la goûte sans trop d'effort. Ces légers tableaux rappellent les albums de Gavarni. On a plus de peine à aimer la partie tragique de l'ouvrage, celle où Mimi, moins résignée que Marguerite Gauthier, vient, en plein bal, disputer son amant à Mme de Rouvres. La grande scène entre la grisette et la femme du monde a paru d'une dramaturgie un peu banale et surannée. Et,

quand Mimi est venue mourir dans la chambrette de Rodolphe, nous n'avons point retrouvé la fraîcheur des larmes de notre adolescence. Pourquoi ? C'est que Mimi a décidément trop l'air d'un personnage de romance. Elle devait porter sous son bras le pot de giroflées de Jenny l'ouvrière. Assurément l'oncle Durantin ne nous inspire aucune tendresse ; mais, enfin, s'il se trompe cette fois, il avait pourtant cent chances contre une de tomber juste dans son jugement de bourgeois féroce sur Mlle Mimi. Puis nous avons beaucoup de mal à croire que l'on meure d'amour. Nous sommes peut-être moins crédules et moins sensibles que nos pères aux exceptions sentimentales. Il y a eu chez nous, depuis 1849, date de *la Vie de bohème* (et cela a commencé dans les premières années du second empire), une certaine diminution de candeur, de sensibilité et de gaieté. Nous ne sommes plus au point, et c'est surtout en curieux que nous pouvons nous intéresser aujourd'hui au drame de Murger.

Toutes les fois qu'on reprend *la Vie de bohème*, nombre de critiques et de chroniqueurs, et particulièrement ceux qui grisonnent, ne manquent guère de s'écrier : « Seigneur, comme tout change ! Où donc es-tu, mon vieux quartier Latin ? Où sont les étudiants d'autrefois, avec leurs bérets et leurs vareuses, si libres, si gais, si fous, si insoucieux des intérêts matériels, capables d'ailleurs d'amour et d'enthousiasme et ouverts à toutes les nobles idées ? Où sont leurs compagnes, les jolies grisettes, ces bonnes filles qui

ne faisaient point de galanterie métier et marchandise, qui sans doute n'étaient point fidèles et qui aimaient plus d'une fois, mais qui aimaient enfin et qui gardaient, dans leurs moins pardonnables caprices, une grâce et une décence? Hélas! les étudiants d'aujourd'hui ne savent plus rire ni aimer! Sauf les jours d'orgie grossière et réglée, ils sont bourgeois avant le mariage et notaires avant les panonceaux. Et la grisette est morte; la fille de brasserie l'a remplacée : horreur! » Vous voyez le thème, et à quels développements il peut prêter.

Je crains que ce ne soit là qu'un lieu commun d'une vérité fort contestable, et je refuse de m'associer à ces lamentations. Les choses, je crois, n'ont point tant changé pour le fond. Ce qui a le plus changé, c'est l'aspect, c'est le costume, ce sont les façons. Cela suffit pour que la comédie de Murger manque aujourd'hui de fraîcheur; cela ne suffit pas pour accabler le présent sous le passé.

D'abord, pour peu qu'on soit mal disposé, cette gaieté de bohèmes a quelque chose de lamentable. Ces cris, ces folies, ces bérets en l'air, ce punch éternel et cet éternel *gaudeamus igitur*... on ne saurait dire de quel choc déplaisant cela vous heurte, quand on arrive de la rue, ni gai ni triste, pacifique, plutôt ennuyé. Mais qu'est-ce qu'ils ont donc, ces sauvages, à être gais comme ça? Et n'est-ce pas vilain, au fond, cette lutte contre le propriétaire, cette chasse fiévreuse à la pièce de cent sous, puis, dès que l'un d'eux a un

peu d'argent, tous sautant dessus, et Schaunard fouillant dans les goussets de Rodolphe ? Ils m'exaspèrent, ces bohèmes, comme lorsqu'on tombe, dans quelque train de banlieue, sur une bande d'ivrognes qui troublent de leurs hurlements la paix du soir... Avez-vous remarqué ? Mimi travaille pendant que Rodolphe fume des pipes ; à un endroit, elle lui dit qu'elle est allée porter son ouvrage au magasin, mais que, la patronne n'y étant pas, on ne lui a point donné d'argent. Et elle s'en excuse à son amant. Le nourrirait-elle par hasard ? *La Vie de bohème* m'a rempli d'estime pour l'étudiant bourgeois d'aujourd'hui, qui va au cours, paye son terme et ne s'amuse que le dimanche.

Mais, au reste, on aurait tort de croire que Marcel, Schaunard et Colline représentent la jeunesse des Ecoles d'il y a quarante ans. Je pense qu'alors comme aujourd'hui, il y avait une masse d'étudiants qui prenaient paisiblement leurs grades et ne faisaient guère parler d'eux, et, à côté, quelques tapageurs ou « bousingots ». Mais, faites-y attention en feuilletant le roman (car cela reste un peu incertain dans la pièce), Schaunard et ses amis ne sont point des étudiants : ce sont des artistes et des hommes de lettres. Le groupe Schaunard, c'est la bohème littéraire de ce temps-là. On voit donc que les héros de Murger ne sont point morts comme on l'avait dit ; mais il est vrai qu'ils ont beaucoup changé. Aujourd'hui Schaunard est impressionniste ; Marcel, wagnérien ; Colline, schopenhauérien ; Rodolphe, déliquescent. Ils n'habitent

plus au quartier Latin, mais aux environs de la place Pigalle et non loin du Chat-Noir. Ce sont de bons et braves pessimistes. Ils ont, de plus, « le sens du mystère » : on le leur a dit. Ils n'ont point les gaietés un peu vulgaires et les expansions bruyantes de leurs aînés. Ils sont plutôt graves à l'ordinaire, mais quelques-uns ont le don d'un certain comique froid et macabre ; et, comme ce sont nos contemporains, je les aime mieux que les hurluberlus d'Henry Murger.

Quant aux femmes de *la Vie de bohème*, consolez-vous, elles ne sont pas mortes non plus, et on les retrouve. Je ne parle pas de Mimi, qui est toute de convention et qui, dans la pièce du moins, est insupportable. Mais Musette et Phémie teinturière, pensez-vous que le type en soit perdu, ou qu'elles vaillent moins qu'autrefois ? Mais c'est absolument la même chose ! Phémie est devenue fille de brasserie : elle y avait de très grandes dispositions. Elle boit beaucoup, ce qui ne l'empêche point de manger de grand appétit ; elle tire des hommes l'argent qu'elle peut, elle est bête, paresseuse, insouciante, — assez bonne fille en somme. Elle ne me paraît point déchue : est-ce que vous preniez la Phémie du romancier pour une fleur d'esprit et de désintéressement ? — Et Musette, cette Musette qui passe pour être par excellence le type de la grisette d'autrefois ? Je vois qu'elle est gaie, toujours en train, qu'elle aime la toilette et les parties de campagne, qu'elle reste avec Marcel tant qu'il a de l'argent, et que, dès qu'il n'en a plus, elle passe les

ponts pour se requinquer. Eh bien ! mais Musette est plus vivante que jamais. Seulement, on l'appelle communément aujourd'hui d'un nom moins joli que « grisette ». — Mais Musette a un métier, Musette est fleuriste, Musette dans ses amours écoute le plus possible son cœur, Musette n'est pas absolument vénale, et c'est pour cela que Musette est une « grisette » et non pas une... (mettez le nom que vous voudrez). — Soit. Alors je vous dirai que non seulement la grisette n'est pas morte, quoi qu'on dise, mais que les grisettes sont peut-être, à mon avis, plus nombreuses qu'autrefois, et qu'elles ont une meilleure et plus gentille tenue. Musette, aujourd'hui, est employée au Louvre ou dans les cabines téléphoniques ; ou bien elle est institutrice et ne trouve point de place ; ou bien elle donne d'incertaines leçons de piano ou fait vaguement de la peinture. Et, comme elle n'a pas tout à fait de quoi vivre et que la carrière du mariage lui est fermée, — vous devinez le reste. On peut croire qu'il n'y a plus de grisettes parce qu'elles ne portent plus de costume qui les distingue ; les grands magasins de nouveautés ont imposé à peu près la même toilette aux femmes des conditions les plus diverses. Mais Musette vit encore, plus discrète et un peu embourgeoisée. Les personnes qui fréquentent les omnibus et qui savent regarder penseront certainement comme moi. Consolez-vous donc, anciens étudiants de la Chaumière, quinquagénaires hostiles aux pessimistes. En résumé, nous retrouvons autour de nous tout le personnel de

Murger. Seulement Musette semble avoir monté en grade, au lieu que Phémie est descendue d'un cran et s'est enrégimentée. Il ne faut pas s'en plaindre. Phémie est ainsi plus inoffensive. La seule différence de fond que *la Vie de bohème* m'ait fait clairement sentir entre les jeunes gens du temps de Louis-Philippe et ceux d'aujourd'hui, c'est, chez ces derniers, une décroissance de la gaieté et du romanesque de leur âge, une manière un peu brutale, méprisante, positive et expéditive dans les choses de l'amour, ou plutôt du plaisir. Mais alors il faudrait peut-être leur savoir gré de distinguer si nettement l'un de l'autre.

AUGUSTE VACQUERIE

I

Comédie française : *Jean Baudry*, pièce en quatre actes, de M. Auguste Vacquerie.

16 novembre 1885.

Ce drame original est enfin estimé ce qu'il vaut, et le voilà passé au répertoire courant de la Comédie française. Le public l'écoutait l'autre jour avec émotion et avec respect. Mais, visiblement, l'impression qu'il en recevait n'allait pas sans un peu de gêne et de souffrance. Pourquoi cela? Il est facile de répondre : A cause de deux ou trois scènes où ce beau ténébreux d'Olivier abuse de la permission d'être déplaisant; surtout à cause du dénouement où la vertu et la bonté ont vraiment trop peu de chance et sont sacrifiées d'une façon par trop impitoyable! Mais cette dureté apparente de l'œuvre, ou plutôt ce caractère d'outrance, s'explique à son tour. *Jean Baudry* me paraît être un drame de conception romantique sous la forme et dans le cadre d'une

comédie de mœurs contemporaines. Joignez-y la beauté travaillée de la prose de M. Vacquerie, cela fait quelque chose de singulier et de puissant, mais où la foule ne saurait entrer du premier coup.

J'imagine que l'idée initiale d'où est sorti tout le drame est dans cette phrase de Baudry : « Pauvre Olivier! plus j'ai fait pour lui, plus il me semble que je lui dois. Ah! l'on s'attache plus par les services qu'on rend que par ceux qu'on reçoit! » — C'est aussi, direz-vous, l'idée première du *Voyage de M. Perrichon.* — Cela prouve donc que l'idée est assez générale et assez riche pour se prêter aux applications les plus variées. Ou plutôt Perrichon n'aime pas Armand « pour les services qu'il lui rend » (ou croit lui rendre), mais pour la satisfaction vaniteuse qu'il en retire; d'ailleurs, son obligé le flatte, le caresse et lui est docile. Au fond, Labiche n'a fait que travestir et parodier une belle et profonde vérité morale ; ou, si vous voulez, à cette vérité-là il en a substitué une autre, très proche et très différente (et nous ne lui en voulons point d'avoir, avec cela, écrit un chef-d'œuvre). — M. Vacquerie a pris, lui, au sérieux la phrase que je citais tout à l'heure; il l'a méditée et approfondie, il en a fait sortir tout le contenu et il l'a complétée par cette réplique d'Andrée à son père : « Je n'ai jamais pu m'expliquer, dit Bruel, pourquoi Baudry s'obstinait à faire du bien à un garnement qui ne lui rendait que du mal. — *C'est peut-être pour cela,* » répond Andrée.

Ce que M. Vacquerie a donc voulu montrer, c'est la bonté entièrement désintéressée, n'ayant d'autre récompense qu'elle-même, la bonté *absolue*. Et l'ayant conçue et se l'étant définie à lui-même, il l'a ensuite incarnée dans un homme dont le caractère et les actes lui ont été suggérés ou plutôt imposés par cette conception et cette définition antérieures. Il a bien donné à ce personnage un nom et une condition sociale, mais sans s'inquiéter de savoir s'il resterait vraisemblable et s'il n'apparaîtrait pas comme un être exceptionnel à l'excès et presque hors nature. Et ç'a été là, comme on sait, le procédé le plus fréquent des romantiques pour l'invention des personnages, dans le drame ou dans le roman. Aussi, comme plusieurs l'ont remarqué, Jean Baudry n'est-il pas, au fond, très différent de l'évêque Myriel. Ce rapprochement n'est point pour diminuer l'originalité de M. Vacquerie : j'ai d'autant plus hâte de le dire que lui-même, par affection, par piété filiale, a trop longtemps gardé des airs de disciple, et qu'il a peut-être payé d'une part de sa renommée littéraire sa vénération pour Victor Hugo.

L'idée, une fois conçue, travaille toute seule, si je puis dire, et façonne impérieusement la haute figure de Baudry. Pour que la bonté paraisse plus désintéressée, il faut qu'elle s'épanche sur des étrangers, sur des inconnus : les affections naturelles, les sacrifices qu'on fait à des enfants ou à des parents, cela est trop facile, sans compter que cela fait tort à d'autres

hommes, à qui nous nous devons aussi. Jean Baudry sera donc libre, sans famille, célibataire, quoique vieux déjà; et l'auteur ne commettra point la faute de le marier au dénouement. Pour que la bonté soit parfaite, il faut qu'elle soit sans salaire, il faut que ceux à qui elle a fait du bien lui aient fait du mal. Donc Baudry recueillera chez lui l'enfant vagabond, le voleur de dix ans qui cherchait à lui prendre son portefeuille. Mais plus Baudry souffrira par Olivier et plus sa bonté éclatera : il s'agit donc d'imaginer des sacrifices qui lui soient particulièrement douloureux. Quels sacrifices? Il en est un qui vous vient tout de suite à la pensée : Jean Baudry aimera la même jeune fille qu'Olivier; naturellement, il s'immolera; mais, pour que l'immolation soit plus cruelle, il ne devinera l'amour d'Olivier que lorsqu'il sera lui-même fiancé à celle qu'ils aiment tous deux. — Voilà qui est dur : M. Vacquerie a trouvé, à mon sens, quelque chose de plus dur encore : c'est dans la dernière scène du premier acte (tout le monde se la rappelle; elle est assez pénible), quand Olivier, malgré les supplications de Baudry, le contraint à rester, et à se donner ainsi, aux yeux d'un ami malheureux, les apparences de la lâcheté et de la trahison. — A côté de ces deux sacrifices, les autres ne comptent plus. Jean Baudry peut bien apporter cinq cent mille francs à Bruel pour le sauver de la faillite : un personnage d'Emile Augier en ferait autant!

On a vu, chemin faisant, comment la conception

du caractère de Baudry déterminait en grande partie le caractère d'Olivier. Il fallait de toute nécessité qu'Olivier eût beaucoup de mauvais en lui. C'est ce que le public admet difficilement : il trouve, surtout dans le premier acte, ce jeune révolté insupportable et odieux, — et cela, un peu par la faute de M. Vacquerie qui nous révèle trop tard (au troisième acte) l'origine d'Olivier et ne nous montre pas assez non plus pourquoi et de quoi il souffre. Car Olivier ne souffre pas seulement d'aimer, étant pauvre, une fille riche : il souffre du vol d'autrefois; il souffre des instincts obscurs et malfaisants, de la haine héritée qu'il sent encore remuer en lui; il souffre même d'être l'âme-lige de Baudry, tout en l'aimant du meilleur de son cœur partagé; il souffre de la tyrannie de cette charité et en même temps de la terreur d'être ingrat... Je ne sais pourquoi on l'a appelé un bâtard d'Antony : Olivier est autrement intéressant que le héros de Dumas! Olivier, ce serait plutôt Jean Valjean, pris plus jeune et placé dans d'autres conditions. Le poète nous fait assister à une crise morale d'où sortira un homme nouveau. Comme Baudry personnifie la bonté, Olivier nous représente la suprême lutte du bien et du mal dans une conscience. C'est que M. Vacquerie est d'un temps où florissait dans la littérature une sorte de lyrisme moral, où l'on ne voulait pas croire à la fatalité des instincts, où l'on avait foi à la liberté humaine. Les dernières pages de *Mauprat*, si belles, seraient un excellent commentaire de *Jean Baudry*.

Tout cela a bien changé.

Mais on voit maintenant pourquoi beaucoup subissent ce drame plus qu'ils ne l'aiment. Baudry paraît d'une bonté plus qu'humaine, prend les proportions d'une figure symbolique conçue *a priori*. Olivier, trop peu expliqué, semble plus révolté qu'il n'était nécessaire, et il faut avouer aussi qu'il a parfois des allures de désespéré romantique. Ces deux personnages n'étonneraient point dans un drame historique à la mode de 1830; mais justement la hardiesse de M. Vacquerie consiste à les avoir enserrés dans des habits noirs. Baudry et Olivier ont l'air de deux échappés du théâtre ou des romans de Hugo dans une pièce d'Emile Augier. Qu'importe? Et pourquoi n'accepterait-on pas cette combinaison? Aimeriez-vous mieux que Baudry ne fût qu'un brave homme, qu'il épousât Andrée et qu'Olivier, transformé avant le dénouement, la lui cédât avec des larmes de repentir? Ne voyez-vous pas que l'œuvre en serait tout affadie? Telle qu'elle est, un grand souffle la traverse et la soutient. Elle est austère, elle est triste, mais elle élève les cœurs, elle fortifie, et, — pourquoi ne pas employer le mot? — elle édifie. Par là-dessus, elle est singulière, elle est curieuse, elle est unique. Et si au bout de vingt ans elle a encore sur la foule, même résistante, une telle prise, ne serait-ce point enfin parce qu'elle contient de romantisme, de ce romantisme tant raillé aujourd'hui, et avec si peu de discernement?

II

Comédie française : *Souvent homme varie*, comédie en deux actes, en vers, de M. Auguste Vacquerie (reprise).

24 octobre 1887.

J'ai pris le plus vif plaisir à la représentation de *Souvent homme varie*. La forme de cette comédie élégante m'a donné beaucoup à penser sur ce que c'est que le romantisme, et le fond m'a donné beaucoup à penser sur ce que c'est que l'amour. Et j'ai vu que je ne savais ni l'un ni l'autre.

Mais laissez-moi vous rappeler la pièce, qui est de 1859, et que vous aviez peut-être oubliée.

Nous sommes dans un beau parc, près de Florence. C'est un pays où la seule occupation est d'aimer. Un jour, Beppo, mis à la porte par la marquise Fideline, tombe sur son ami Troppa. Il est furieux, il jure de se venger. Troppa lui dit : — C'est bien simple. Prends le vieux moyen.

Promène
Une autre femme ici pendant une semaine,
Et ta marquise, un soir, te tombe dans les bras.

— Mais, répond Beppo, je n'ai pas une autre

femme sous la main ; il en faudrait une jolie, et qu'on pût aimer. — Fais comme moi, dit Troppa; et montrant une maison dans le parc : — Ci-*gîte* une ravissante enfant de seize ans que personne ne connaît. — Ta maîtresse? — Pas encore. — Mais tu la loges! — Je lui ai fait croire que sa mère me l'avait confiée en mourant. — Prête-la moi, dit Beppo. Le bon Troppa se fait un peu prier, puis cède. Et Beppo promène sous le balcon de Fideline la petite Lydia, toute fraîche, toute rieuse, et qui raille gentiment son cavalier sur ses airs distraits...

Le classique stratagème a réussi : Fideline est piquée au vif. Elle tâche d'exciter la jalousie de Troppa : — Oui, je sais, vous avez prêté votre maîtresse à votre ami. La ruse était jolie. Mais voilà qu'elle tourne contre vous; Beppo aime vraiment Lydia; ce n'est plus un mystère pour personne, et l'on se moque de vous. — Eh! oui, explique Troppa, faisant le brave, je ne suis qu'une dupe :

Il me la souffle!
Je vous dis qu'il me trompe et qu'il est son amant!
Cela ne pouvait pas finir différemment.

Et tout à coup, à part :

Tiens, mais si c'était vrai ce que je dis? Ah! diable!

Après avoir ainsi mis la puce à l'oreille à Troppa, Fideline entreprend Lydia, lui révèle la fourberie où on l'a mêlée, lui fait honte du rôle qu'on lui a donné.

— Je ne vous crois pas, dit l'enfant. — Vous ne me croyez pas? Eh bien! cachez-vous ici, et écoutez les propos des deux compères.

Et en effet, Troppa, très allumé, reproche sa trahison à Beppo, qui le traite d'ivrogne. Troppa le traite de lâche. Alors Beppo :

... C'est toi qui l'as voulu; j'ai résisté.
Merci. J'aime Lydie, oui, c'est la vérité.
Sans le mot que tu viens de dire, elle t'est due,
Et par honnêteté je te l'aurais rendue,
A contre-cœur. Merci de l'avoir pris d'un ton
Qui m'oblige d'avance à te répondre non.

Tous deux dégaînent. Troppa est piqué à la main. La pauvre Fideline voit que le mieux est de se rendre, et qu'il n'est que temps : — Eh bien! oui, je m'avoue vaincue, dit-elle à Beppo. Voici ma main. Mais Beppo la refuse; c'est décidément Lydia qu'il aime, et Lydia y consent :

Oui, j'étais le filet; mais, par un sort railleur,
Un filet singulier où s'est pris l'oiseleur.

C'est, comme vous voyez, une jolie comédie à la Marivaux, qui met en action un des plus vieux axiomes, et des plus sûrs, de la psychologie amoureuse : à savoir que le meilleur moyen de se faire aimer d'une femme qui vous repousse, c'est d'en courtiser une autre. Et le dénouement a été fourni au poète par une autre observation presque aussi généralement acceptée, à savoir que très souvent, en faisant semblant d'aimer, on finit par aimer tout de bon.

Je ne trouve donc rien à reprendre au mécanisme moral qui nous est développé dans *Souvent homme varie*. Ce mécanisme est fort plausible; et, au surplus, il est classique et traditionnel. Seulement, je me disais : — Quoi donc! Est-il bien vrai que ces choses soient réglées comme un papier de musique, qu'il y ait une science certaine, et pour toujours établie, des « passions de l'amour », de leurs démarches, et de leurs transformations selon les circonstances? Et des doutes me venaient malgré moi.

L'amour est enfant de Bohème.
Il n'a jamais connu de loi.
Si tu ne m'aimes pas, je t'aime.

Il y a dans cette petite chanson une contradiction flagrante. Elle nous dit que l'amour ne connaît point de loi, et c'est pourtant bien une loi que semble exprimer le troisième vers. Mais ce sont peut-être les deux premiers qui ont raison.

Prenez les quatre personnages de *Souvent homme varie*; prenez-les dans leur situation respective, et prenez-les tels qu'ils sont. Ne croyez-vous pas que la ruse de Troppa et de Beppo pourrait, avec une vraisemblance presque égale, tourner de quatre ou cinq façons diverses et aboutir à quatre ou cinq dénouements différents? Cherchons-les. Bien entendu, je ne me soucierai point, dans cette recherche, de l'intérêt dramatique, mais seulement de ce qui *aurait pu* arriver.

1° Beppo, tout en feignant d'aimer Lydia, ne ces-

serait point d'aimer Fideline, et quand Fideline s'avouerait vaincue, il tomberait à ses pieds. Et Lydia, indignée du rôle qu'on lui a fait jouer, giflerait Troppa de sa petite main blanche; et Troppa, sous les gifles, pris subitement d'un sérieux amour, implorerait son pardon; et Lydia, soulagée, le lui accorderait. — Notez que cela serait imprévu à force d'être bête et facile à imaginer.

2° Beppo et Fideline se réconcilieraient comme ci-dessus. Mais Lydia, ayant cru aux belles paroles de Beppo et s'étant mise à l'aimer, mourrait de lui avoir servi de jouet. Et ce serait alors le dénouement de *On ne badine pas avec l'amour.*

3° Ou bien (car tout arrive) Fideline dédaignerait très sincèrement qui la dédaigne. C'est ce que ne veulent jamais les peintres de l'amour au théâtre : cela serait pourtant aussi vrai que le contraire. Et, de son côté, Lydia n'aimerait point Beppo, ou se trouverait trop blessée dans sa dignité pour lui pardonner. Et Beppo resterait assis par terre entre deux « belles », et complètement quinaud : ce qui serait le juste châtiment de sa fourberie et de ses prétentions de psychologue.

4° Ou bien Troppa, après avoir cédé Lydia, s'apercevrait qu'il l'aime éperdument. Il voudrait la reprendre, mais n'oserait pas, crainte du ridicule. Il aurait dans son cœur tous les serpents de la jalousie et se croirait obligé de sourire et de faire bonne contenance. Et peut-être, alors, s'entendrait-il avec Fideline et chercherait-il, avec elle, quelque moyen

de lui ramener Beppo. Et dans cette hypothèse, Troppa deviendrait le principal personnage.

5° Ou bien, tandis que Beppo fait sa cour à Lydia, Troppa se mettrait à aimer Fideline, et Fideline se laisserait faire, et c'est ainsi qu'elle se vengerait de l'infidélité de Beppo. Et la pièce, alors, rappellerait un peu la *Double Inconstance*, de Marivaux.

Vous pouvez prolonger ce jeu et imaginer d'autres combinaisons. Je crois que presque toutes seront plausibles. Et, s'il vous en vient à l'esprit quelqu'une qui vous paraisse tout à fait absurde, ne vous hâtez pas de l'écarter; car, demain, peut-être, en regardant autour de vous, vous la trouverez réalisée. Je sais bien que celle de M. Vacquerie est une des plus piquantes, quoique des plus prévues; mais vous avez remarqué que plusieurs autres se rencontraient aussi dans des comédies célèbres. Et, encore une fois, toutes sont possibles.

Ce serait donc folie de vouloir édicter les lois qui règlent la naissance de l'amour, ses métamorphoses et son déclin. D'abord, il y a trop d'inconnu dans les origines même de ce sentiment; puis, le degré et l'espèce en sont trop variés, et aussi les conditions qu'il rencontre. Ainsi, ce qui est commun à tous les amours nous échappe par sa nature même; et ce par quoi ils diffèrent se dérobe aux classifications et aux formules à cause de l'infinie diversité des cas, que nous ne saurions jamais tous prévoir. Une seule chose apparaît clairement dans cette obscurité. C'est que

l'amour est une chose affreuse. Car, s'il ne s'agit que de l'amour-caprice et de l'amour-goût, il ne va jamais sans une très déraisonnable et très féroce vanité. Et, s'il s'agit de l'amour-passion, de l'amour-maladie, il ressemble au plus impérieux et au plus torturant des égoïsmes.

Aimer d'amour, c'est sans doute préférer un être à tous les autres, mais c'est aussi vouloir être préféré par lui. On n'aime que pour être aimé et pour en jouir. Aussi dit-on communément que c'est la jalousie qui révèle l'amour. Voyez Fideline : à quoi reconnaît-elle enfin qu'elle aime Beppo? A ceci, qu'elle ne peut supporter qu'une autre femme soit pour lui la créature essentielle, celle qui l'occupe et l'impressionne le plus. Elle l'aime, c'est-à-dire qu'elle veut tenir plus de place en lui que le reste du monde. — Aimer avec passion, c'est vouloir la même chose, mais c'est le vouloir invinciblement, et non plus seulement pour avoir bonne opinion de soi, ni parce que cela fait plaisir d'emplir et de posséder une autre âme, — mais parce qu'*on en a besoin* (donnez au mot toute sa force), parce qu'on ne peut plus faire autrement. Il y a un être de qui vous recevez des impressions uniques par la puissance et la douceur; mais il ne peut vous les donner pleines qu'à la condition que vous soyez tout pour lui comme il est tout pour vous. Reprenons la chanson de *Carmen* :

> Si tu ne m'aimes pas, je t'aime,
> Si je t'aime, prends garde à toi!

c'est-à-dire : « Je suis à toi, mais, si tu n'es pas à moi, j'aime mieux que tu disparaisses. J'aime mieux te tuer que de n'être pas pour toi l'univers. » C'est bien là le vœu, secret ou déclaré, de l'amour-passion : absorber en soi l'être aimé. La Bruyère a dit : « L'on veut faire tout le bonheur, ou, si cela se peut ainsi, tout le malheur de ce qu'on aime. » Si l'on n'aimait pas *pour soi*, la jalousie n'aurait pas de sens. — Maintenant, ce qui absout l'amour-passion, c'est qu'il n'est pas maître de ne point éprouver ce désir implacable et forcené, et que, lorsque ce désir est trompé, il en peut souffrir effroyablement.

Bref, il n'y a point d'amour sans vanité ou sans égoïsme, puisqu'il n'y a pas d'amour sans jalousie ou que, si elle fait défaut, c'est que l'occasion a manqué. J'avais donc raison : l'amour est horrible... Et il est vrai aussi qu'il est charmant.

La petite comédie de M. Auguste Vacquerie n'a pas moins brouillé mes idées sur le romantisme.

Quand on n'a pas lu M. Vacquerie, on est tenté de le prendre pour un romantique intransigeant, d'autant plus qu'il a été longtemps le disciple du chef de l'école romantique, ou qu'il s'est donné pour tel (avec une modestie qui l'honore), et que les disciples ont, comme on sait, l'habitude d'exagérer les défauts des maîtres. Or, nous sommes ici loin de compte. Nous trouvons, dans *Souvent homme varie*, à peu près tous les caractères qu'on attribue d'ordinaire aux œuvres de la littérature classique.

On dit que les classiques étudient surtout l'homme en général, l'homme de tous les temps, et qu'ils sont fort peu soucieux de « couleur locale ». Or, cette couleur-là est radicalement absente de la pièce de M. Vacquerie; l'action se passe dans les jardins de Florence, parce que c'est un joli endroit, où l'on se promène avec de jolis costumes, mais supprimez cinq ou six vers, et elle pourra se passer n'importe où, — comme la *Princesse d'Elide*, ou comme les *Fausses Confidences*. C'est une petite étude très générale d'un cas très connu de psychologie.

Les procédés de composition et de développement sont bien aussi ceux du théâtre classique. Dans la première scène, quand Beppo supplie Troppa de lui prêter sa maîtresse, Troppa refuse; puis, quand Troppa se décide, c'est Beppo qui ne veut plus... jusqu'à ce que Troppa lui ait dit : « A ton aise! » Cette alternance, cette sorte de mouvement oscillatoire, vous les trouverez vingt fois dans Molière. — Un peu plus loin, Fideline développe avec beaucoup de méthode cette idée que la femme n'est jamais libre; que, jeune fille, elle a son père et, femme, son mari; qu'elle ne fait ainsi que changer de maître, et que le veuvage seul l'affranchit. Nous connaissons ces développements généraux, ces morceaux de satire ou d'épître morale; la comédie classique en est toute nourrie. Et ce monologue, où Fideline montre à la fois tant de finesse et de piquante inconscience, d'observation et en même temps d'ignorance de soi, ne ressemble-t-il pas à du

Marivaux rimé, c'est-à-dire un peu à du Racine non tragique ?

Beppo l'aimerait-il ? Que m'importe ! Il me semble
Que je souffre... Mais non... O cœur irrésolu !
Beppo me suppliait et je n'ai pas voulu,
Et maintenant !. . — Qu'il donne à qui lui plaît son âme !
Non, je ne l'aime pas. Mais je hais cette femme.
Elle est jolie, eh bien ! sa beauté me déplaît.
Elle est très jeune. Elle a bien l'air de ce qu'elle est.
Elle me le traînait jusque sous ma terrasse.
Je ne dois pas souffrir qu'elle m'insulte en face.
Je les séparerai. Rien que pour me venger
De Lydia ; car lui, certes, il peut changer.
Tant mieux ; je lui permets d'aimer toutes les femmes,
Excepté celle-là. — Nous, nous serions infâmes
Pour un amant ; ils ont des maîtresses, c'est bien. —
L'aime-t-il ? ou n'est-elle, en effet, qu'un moyen
De me rendre jalouse ? Oh ! c'est pour me soumettre
Qu'il l'a prise. Oui, d'abord ; mais maintenant peut-être...
Non, l'on ne change pas du jour au lendemain.
L'a-t-on calomnié, ce pauvre cœur humain !
Je n'ai qu'à dire un mot, et Beppo la renvoie
Sur-le-champ, et retombe à mes pieds, plein de joie.
Je ne le dirai pas ! Il se trompe, s'il croit
Qu'il me fera plus tendre en se faisant plus froid.
Mais cette Lydia, qui fait ce personnage !
Qui prête sa beauté ! Quelle honte ! A son âge !
Elle ne voit donc pas qu'elle se perd ? J'aurai
Pitié de cette enfant : Je les séparerai.

J'oserai dire que *Souvent homme varie* est une fantaisie très sévèrement composée et déduite, presque sans caprice, par un esprit très lucide et très raisonnable.

Le style même n'a point l'intempérance que vous pourriez supposer chez un si fervent adorateur de Victor Hugo. Il est net, court, concis, un peu laborieux,

un peu heurté, avec quelque chose d'anguleux et de sec, et, si je puis dire, des arêtes d'un luisant un peu froid. De rares couplets font exception et rappellent un moment que le romantisme a pourtant passé par là. Ces vers de Beppo, par exemple :

O Fideline,
Quand les beaux soirs de juin parfument la colline
Et qu'on voit sur le lac les étoiles trembler,
Ne sentez-vous donc pas votre cœur se troubler?
Le vent parle d'amour en un ravissant style.
C'est donc bien amusant, dites, d'être inutile,
D'être la coupe où nul ne boira, le repas
Sans convive, la fleur qu'on ne respire pas?
C'est donc bien beau d'avoir vingt ans, le charme rare,
L'esprit, tout le bonheur d'un homme, et d'être avare?
C'est donc bien grand et bien charmant, en vérité,
L'égoïsme du cœur?

Encore je ne sais pas si ces vers (sauf les premiers) ne me rappellent pas plutôt le lyrisme précieux de la première moitié du XVIIe siècle. Surtout l'exquise et mignarde conversation de Beppo et de Lydia (acte I, scène V) vous en fera ressouvenir. Et, pour le reste (je ne vous livre là qu'une impression), le style et la versification de M. Vacquerie m'ont très souvent fait songer à la façon fine et sèche de certaines comédies (trop peu connues) de qui ?... Mon Dieu, de Dufresny, si vous voulez le savoir.

La plupart des autres drames de M. Vacquerie ne sont pas pour éclaircir la notion assez vague que j'ai du romantisme. Ils ne sont pas beaucoup plus « situés » dans le temps que les tragédies de Corneille et de Racine ; ils ne le sont pas autant que les comédies de

Molière, et ils le sont beaucoup moins que les comédies d'Augier ou de Dumas fils. Même dans ceux qui se passent de nos jours (*Jean Baudry*, *le Fils*), l'observation des mœurs, du milieu contemporain, se réduit à fort peu de chose. L'unité de la conception, la rigueur de la composition y sont admirables. Et, si la forme y est « précieuse », c'est bien autant à la façon de Corneille que de Victor Hugo. Corneille... eh bien, oui, c'est souvent à Corneille que M. Vacquerie me fait penser : il me le pardonnera. *Formosa* m'a bien l'air d'une tragédie cornélienne, — dont le style implique seulement (je veux bien l'avouer) un renouvellement de la langue poétique. Don Jorge, Jean Baudry, Louis Berteau sont conçus comme des personnages de Corneille; ce sont des Idées qui parlent, avec éloquence et subtilité. Et quand, par endroits, le poète réussit à faire vivre les personnages où il a incarné ces idées, ils semblent alors plus grands que nature, comme les héros cornéliens. On dirait qu'ils ont tous été conçus *a priori*. Don Jorge, c'est l'honneur absolu; Jean Baudry, c'est la charité absolue; Louis Berteau, c'est la probité absolue. M. Vacquerie s'est demandé : — Dans quelles circonstances un gentilhomme, pour qui l'honneur est réellement une religion, souffrira-t-il le plus? Et cette religion, quelle est la marque la plus éclatante, la plus inattendue, la plus saisissante qu'il en pourra donner? Et il a écrit les *Funérailles de l'honneur*. — Dans quelles conditions la bonté paraîtra-t-elle le plus désintéressée et le plus

héroïque? Il faut, pour cela, qu'elle s'épanche sur des étrangers; il faut qu'elle soit sans salaire; il faut qu'elle souffre et que cette souffrance lui vienne de ceux à qui elle s'est dévouée, etc... Et M. Vacquerie a écrit *Jean Baudry*. — Dans quelles conditions la probité pourra-t-elle être sublime? Il faut pour cela qu'elle soit douloureuse; il faut, par exemple, qu'elle exige le sacrifice du plus ardent et du plus bel amour et que, ce sacrifice, elle soit obligée de le cacher et qu'elle ne puisse donner ses raisons sans déshonorer une mère... Et M. Vacquerie a écrit le *Fils*. Et tout, dans la construction de ces trois pièces, est subordonné à ce dessein de nous montrer, dans le plus haut degré de pureté et d'éclat qui se puisse concevoir, les trois vertus que j'ai dites. Tout le théâtre de M. Vacquerie exprime la sublimité morale, le plus haut stoïcisme, le plus bel Idéal que puisse embrasser, du moins par le désir, une âme de nos jours, une âme qui, tard venue, a pu emprunter à la fois à la sagesse antique, au christianisme et à la Révolution ses principes de noblesse intérieure. Et ainsi, encore que le théâtre de M. Vacquerie tienne un peu de celui de Victor Hugo par certains procédés d'invention dramatique et de style, il me paraît (j'y reviens) plus proche peut-être de celui de Corneille. Il est vrai que, de son côté, l'auteur de *Hernani* est quelque peu parent de l'auteur du *Cid*, — et que le romantisme lui-même a quelque rapport avec la littérature du temps de Louis XIII, — autant que cela est possible à travers

deux siècles et après qu'il a coulé tant d'eau sous les ponts. Bien indéfinissable, le romantisme. Car voyez : Lamartine n'est guère romantique, Vigny non plus, ni peut-être Musset. Si on le serre de près, le romantisme ne sera plus qu'une révolution de la langue. — Mais, direz-vous, cette révolution ne suppose-t-elle pas celle de la pensée et du sentiment ? — C'est vrai. J'avais donc raison de vous dire que *Souvent homme varie* m'avait brouillé les idées.

ALEXANDRE DUMAS FILS

I

Comédie française : *Francillon,* pièce en trois actes, de M. Alexandre Dumas fils.

24 janvier 1887.

Je n'ai pas besoin de vous raconter scène par scène *Francillon*, que tout le monde connaît aujourd'hui. En deux mots, Francillon, comtesse de Riverolles, est une « princesse Georges » qui se défend et qui se venge, et qui ne pardonne qu'après s'être vengée. C'est une honnête jeune femme amoureuse de son mari, charmante, loyale, généreuse et fière, — et un peu nerveuse. Lui est un homme du monde quelconque, ni bête ni spirituel, ni méchant ni bon, correct et insignifiant. Comme Francine a voulu nourrir elle-même son enfant, il n'a pu supporter ce régime et est retourné à une de ses « anciennes », Rosalie Michon. Le soir où commence le drame, il doit aller retrouver Rosalie au bal de l'Opéra. Francine, jalouse et toute fiévreuse, le supplie de rester, et, comme il refuse : « Écoute alors,

dit-elle, et qu'il n'y ait pas de malentendu entre nous. Regarde-moi bien. Je t'aime passionnément ; j'adore l'enfant né de cet amour, je suis une très honnête femme et je n'ai qu'une idée, c'est de continuer à l'être; mais, comme je tiens le mariage pour un engagement mutuel, comme nous nous sommes volontairement juré respect et fidélité, que je te suis fidèle et que tu n'as à me reprocher que d'avoir fait mon devoir, je te donne ma parole que, si jamais j'apprends que tu as une maîtresse, une heure après que j'en aurai acquis la certitude... j'aurai un amant. Et je te promets, moi, que tu seras le premier à le savoir. Œil pour œil, dent pour dent. » Lucien ne prend point ces propos au sérieux, et part. Francine sort derrière lui, achète un domino et un masque, se fait conduire au bal de l'Opéra, y voit Lucien avec Rosalie, avise sous le péristyle un inconnu de bonne mine et l'emmène souper à la Maison d'Or, dans le cabinet voisin de celui où soupe Lucien.

Le second et le troisième acte qui, à vrai dire, n'en font qu'un, sont remplis par le récit que Francine fait à son mari de son expédition, par l'enquête à laquelle procède Lucien, par le conseil qu'il tient avec son père et ses amis, par les affirmations persistantes de Francine, et enfin par la ruse de femme qui lui arrache l'aveu de son innocence et amène le dénouement. L'inconnu rencontré par Francine est justement le clerc de notaire que Lucien a fait venir pour établir l'état respectif de leurs deux fortunes (car ils vont se

séparer). La baronne Thérèse Smith, une bonne femme, une couveuse, amie de Francine, lui fait croire que le clerc s'est vanté d'avoir été son amant. Alors, Francine avec un cri involontaire : « Il en a menti ! » Et voilà Lucien aux pieds de sa femme. Cela durera ce que cela pourra.

Deux actions épisodiques, fort jolies l'une et l'autre : Henri de Symeux, un brave garçon un peu grisonnant déjà, mais très gentil et qui aime bien sa maman, épousera la très fine et bonne petite Annette, la sœur de Lucien. Et un autre ami de la maison, Jean de Carillac, atteint d'une gastrite, épousera Rosalie parce que la mère Michon fait très bien les infusions de camomille.

Je ne sais pas encore si *Francillon* est un chef-d'œuvre. Nos enfants le sauront. Mais c'est un drame extrêmement intéressant, conduit à miracle, et qui va d'un train ! Cela part de la même veine que *Monsieur Alphonse* ou *la Princesse Georges*. C'est le dialogue le plus rapide, le plus nourri et le plus brillant ; c'est l'observation la plus acérée et l'esprit le plus éblouissant ; c'est la plus vigoureuse et la plus gaillarde misanthropie ; c'est le mouvement dramatique le plus haletant, le plus précipité, et le plus sûr. Vraiment, c'est le comble de l'art, et l'on sent comme une allégresse intellectuelle dans cette maîtrise de soi et dans cette triomphante perfection de métier. Et la « thèse » n'y manque point, la thèse morale qui donne toujours, quoi qu'on ait dit, un si poignant intérêt aux drames

de M. Dumas, qui fait qu'ils ne vivent pas seulement de la vie des personnages qu'ils mettent aux prises, mais que l'âme même de l'écrivain, toute son âme, s'y agite intérieurement ; et qu'ils n'intéressent pas seulement notre esprit et qu'ils n'émeuvent pas seulement notre cœur, mais remuent toute notre conscience dans ses profondeurs les plus secrètes.

Une simple remarque, d'abord, sur la construction de la pièce. Cette construction est très particulière. Après l'exposition du premier acte, la pièce est toute en interrogatoires et en récits. Les mêmes faits y sont racontés cinq ou six fois, plus ou moins longuement, par des personnages différents. Nous avons le récit de Francine à son mari, celui du domestique Célestin à son maître, celui de Lucien au marquis son père, celui du garçon de restaurant Eugène à Stanislas de Grandredon et celui du clerc de notaire Pinguet à Lucien et à ses amis. Mais tous ces récits et tous ces interrogatoires, c'est l'action même, comme dans l'*OEdipe-Roi* ou encore, si vous voulez, comme dans *l'École des Femmes*. Molière le dit justement dans *la Critique* : « Les récits eux-mêmes sont des actions, selon la constitution du sujet. » Et nous verrons tout à l'heure que M. Dumas, s'étant arrêté à l'idée de faire Francillon innocente, toute l'action ne pouvait plus être qu'une enquête, c'est-à-dire une série d'interrogatoires et de récits.

Et la thèse maintenant ? Elle n'est pas, comme dans d'autres ouvrages de M. Dumas, développée et soute-

nue par un personnage qui n'est que le porte-voix de l'auteur. Elle est intimement mêlée à l'action. Cette fois, pas l'ombre d'un Thouvenin. C'est l'héroïne du drame, c'est Francine elle-même qui soutient cette idée (sinon expressément, du moins par ses actes) : que la femme a le droit de répondre par l'infidélité à l'infidélité du mari, ou plutôt (car on n'a jamais le droit de commettre une faute, même pour en punir une autre) que la femme, en trompant l'époux qui l'a trompée, ne lui fait rien de plus que ce qu'il lui a fait, et lui rend bien, en réalité, « œil pour œil » et « dent pour dent » ; bref, que la faute de la femme et celle du mari sont *moralement* égales ; que, par conséquent, la morale mondaine a tort de se montrer moins rigoureuse pour celle-ci que pour celle-là, et enfin (ce qui est la même vérité sous un autre aspect) que le devoir de la fidélité conjugale est aussi absolu pour le mari que pour l'épouse.

Or, voici un de ces démentis que l'observation de la réalité inflige souvent à la logique : il semble que la dernière proposition soit vraie, mais non pas les autres, qui n'en sont pourtant que des corollaires. D'où vient cette contradiction? Des lois mêmes de la nature et de celles de la conservation sociale. Oui, théoriquement, le crime paraît égal chez l'homme et chez la femme infidèles. Mais d'abord, la faute de l'épouse peut avoir des conséquences matérielles que la faute du mari n'a pas. Il est donc *utile* à la société que la première passe pour plus grave. Et notez que, vraie

ou fausse, cette idée, inculquée de bonne heure dans l'esprit de la femme, et consacrée à chaque instant par les jugements du monde, rend sa faute plus grave en effet, même à ses propres yeux. Mais ce n'est pas tout. L'acte qui est ici le signe extérieur de la faute, la Nature y incline moins vite l'Ève délicate que l'Adam grossier. Dans le paradis primitif, c'est l'homme que le désir tourmente le premier; il ne s'éveille chez la femme que sollicité par son compagnon. Les filles d'Ève tentent longtemps avant d'être tentées. Il est évident que, dans une réunion mondaine, leurs bras et leurs gorges nues nous parlent plus éloquemment que ne leur parlent, à elles, notre musculature ensevelie sous l'habit noir. Puis, certains détails de leur plastique leur sont comme un conseil et une aide à la pudeur. Elles sont faites pour attendre et se défendre, et pour provoquer peut-être, non pour attaquer. Et la pudeur a chez elles des charmes qu'elle n'aurait certainement pas chez nous. Elle ajoute, je ne sais comment, à leur beauté. Aussi, quand elles sont bien nées, ont-elles toujours beaucoup de peine à violer les derniers commandements de la pudeur. Nous, point. A cause de tout cela, la suprême rencontre de la chair ne sera jamais tout à fait la même chose pour les femmes que pour nous. Pour elles, cela s'appelle une « chute ». Bref la nature a voulu que cela leur parût une bien plus grosse affaire qu'aux hommes, et, d'autre part, la société avait intérêt à ce qu'il en fût ainsi et à régler là-dessus ses usages et ses jugements.

Et c'est pourquoi Francine a beau faire : honnête femme, elle peut bien se donner toutes les apparences de la faute; elle ne pourrait pas, elle ne voudrait pas la commettre. Elle sent vaguement, bien qu'affolée, que, si elle la commettait, elle rendrait beaucoup plus que « dent pour dent » et deviendrait d'un seul coup plus criminelle que son mari ; que, dans tous les cas, elle serait plus « souillée ». C'est par tendresse qu'elle a souffert, mais c'est par orgueil qu'elle se venge. « Ne me rends pas ridicule », a-t-elle dit à son mari, et c'est ce même orgueil qui lui rend impossible la réalité des représailles. Elle n'a pas songé un moment à livrer à l'inconnu du bal de l'Opéra quelque chose de plus que le bout de ses doigts gantés. Aussi personne autour d'elle ne peut croire qu'elle a fait ce qu'elle dit. Et nous, nous ne le voulons pas. Nous ne nous demandons plus : « Avait-elle le droit de le faire ? » mais : L'aurait-elle fait, par hasard, dans une heure de désespoir fou ? et ce doute nous emplit d'angoisse. Et c'est ce qui explique que toute la pièce soit en interrogatoires. Sa folie nous fait peur, non pour son mari, mais pour elle. Ce qu'il nous faut, ce que nous attendons, c'est la confession de son innocence. Et finalement, M. Dumas lui-même, ayant clairement senti que malgré tout, et fût-ce dans un coup de folie, sa Francillon ne pouvait choir, semble avoir réduit sa thèse à cette proposition : que l'homme est aussi étroitement obligé que la femme à la fidélité dans le mariage.

Et cela est déjà assez sévèrement évangélique et assez « dur à entendre », pour parler comme l'apôtre saint Jean. Car enfin, si aux mois de grossesse vous ajoutez les mois d'allaitement, songez que ce malheureux Lucien de Riverolles serait condamné par là à une continence de plus de dix-huit mois. Et ne dites point qu'il ne serait pas plus à plaindre que sa femme. La situation n'est pas égale. Pendant tout ce temps la chair de la femme est occupée et absorbée par ses nouvelles fonctions ; celle de l'homme reste oisive, et forcément s'ennuie et s'inquiète... Mais qu'importe à M. Dumas ? Cet homme est le plus farouche des idéalistes et le plus déterminé des mystiques. C'est le moine et l'ascète du théâtre comtemporain. Il a passé sa vie et consacré toute son œuvre à opposer aux basses exigences de la nature et aux hypocrites convenances sociales le commandement impérieux d'un idéal austère et purement chrétien. C'est là proprement le sel et le levain de son œuvre. Et le singulier bonheur de ce théâtre, c'est que, si cet ascétisme vous gêne, vous pouvez en faire abstraction : ce qui restera, ce sera la peinture la plus vivante et la plus vraie de nos mœurs. Mais laissez-y, croyez-moi, et acceptez l'ascétisme qui est au fond : ces comédies n'en vivront pas moins et elles vous feront grandement réfléchir par surcroît.

Venons aux objections que n'a pas manqué de susciter, comme bien vous pensez, le nouveau drame de M. Dumas. On a en fait deux principales. Elles se contredisent et je m'en réjouis.

La première est celle des gens du monde, de ceux qui guettent chez l'auteur d'*Une visite de noces* tous les manquements aux habitudes des salons, qui remarquent avec suffisance depuis trente ans que ses personnages s'appellent quelquefois par leur titre te que cela est contraire à l'usage du monde, et qui triomphent là-dessus, et qui se croient très malins. D'après eux, il est impossible et même inconcevable qu'une « femme du monde » parle et agisse comme Francine, ni que ses amis lui parlent comme ils font (Ah ! Dieu ! quel ton dans ce salon !), ni que Lucien, aussitôt qu'il a appris l'aventure de sa femme, s'en aille la leur confier. Pourquoi est-ce impossible ? — « Parce que c'est impossible, vous dis-je. On voit bien que M. Dumas n'est pas du monde. » — On a quelque répugnance à répondre à ces niaiseries. Quelqu'un m'affirme d'abord que, à l'heure triste où nous sommes, on trouve plus d'un salon où l'on en dit d'autrement « raides » que dans celui de Francillon. Mais, au reste, faut-il vous rappeler avec quel soin M. Dumas nous explique ces familiarités, ce ton de camaraderie et, d'autre part, le pacte conclu entre Lucien et ses amis ? Puis vous connaissez bien mal le cœur humain si vous vous imaginez qu'un mari trompé est nécessairement le plus silencieux et le plus discret des hommes. Et encore celui-là n'est pas trompé ; il craint seulement de l'être. Et, pour en venir à Francillon, M. Dumas n'a-t-il pas pris soin de nous la présenter comme une créature un peu

exceptionnelle? Ne nous a-t-il pas avertis qu'elle souffre depuis longtemps? L'action ne s'ouvre-t-elle pas dans un moment de crise? Et ne voyons-nous pas, durant tout le premier acte, qu'elle perd la tête peu à peu, et que la jalousie l'envahit et l'affole? C'est, comme dit la baronne Thérèse, « un petit cheval de sang avec lequel il faut avoir la main légère ».

Je suis bien bon de répondre à ceux qui ont fait cette découverte que Francine manque absolument aux convenances; car d'autres trouvent qu'elle n'en fait pas assez, qu'elle devrait mener sa vengeance jusqu'au bout et ne pas s'en tenir à une apparence de représailles. Cela, c'est la seconde critique, celle des homme forts, et des esprits audacieux. Ils estiment, cette fois, que M. Dumas s'est montré timide, qu'il a reculé devant sa propre thèse, qu'il n'a point osé en tirer les conséquences logiques, qu'il les a adroitement et lâchement escamotées. Francine devait être la maîtresse du beau garçon rencontré à l'Opéra, et le dire, et le prouver, et croire qu'elle a bien fait. Voilà qui eût été crâne! M. Dumas n'est qu'un faux brave. — Évidemment l'auteur de *Francillon* a songé à tout cela. Mais, comme j'ai dit, Francine, telle qu'elle nous est présentée, ne *peut* se charger que des apparences de la faute, et ces apparences, d'ailleurs, suffisent à son dessein. — Ou bien, alors, il fallait tout changer, modifier profondément le caractère de Francine, lui donner un amoureux, qui attendrait, et pour qui elle aurait d'avance quelque faiblesse combattue; déplacer

l'intérêt de la pièce (il ne s'agirait plus de savoir si la femme offensée a réellement fait ce qu'elle dit; le mari saurait tout de suite à quoi s'en tenir); bref, bouleverser toute l'économie de l'œuvre. Le dénouement, d'ailleurs, ne pourrait guère être que la mort ou le suicide; ce qui, par un détour, démentirait la thèse trop absolue et nous ramènerait aux conclusions mitigées de *Francillon*. Et, enfin, cette pièce de conception radicale pourrait sans doute être bonne; mais M. Dumas n'a pas voulu la faire, et celle qu'il nous a donnée est excellente. Alors quoi?

Autres menues objections : « Lucien est vraiment un homme trop médiocre pour être aussi éperdument aimé par cette adorable créature. » Je vous laisse le soin de répondre à cette critique ingénue. — Ou bien : « Ce n'est qu'une donnée de vaudeville prise au tragique. » Oui, tout de même qu'une donnée de tragédie peut être traitée en vaudeville. Ou bien : « Le vieux marquis de Riverolles est indécent et prend vraiment avec trop de légèreté le malheur de son fils. » — Ou bien : « Il n'est plus « chic » d'aller au bal de l'Opéra. » Quoi encore? Je crois que c'est tout.

I

Palais-Royal : *Franc-Chignon*, parodie en trois nattes, de MM. William Busnach et Albert Vanloo. — Bibliographie : La *Critique de Francillon*, comédie en un acte et en prose, de M. Henri de Lapommeraye.

7 février 1887.

La semaine n'a rien donné de nouveau. Je n'en suis pas moins obligé d'écrire, sur ce rien, le même nombre de lignes que si j'avais vu un drame en cinq actes et deux ou trois vaudevilles. C'est une des bizarreries de ma profession.

Quand je dis qu'il n'y a rien... il y a une parodie de *Francillon*. Mais j'ai tant parlé dans ces derniers temps de la pièce de M. Dumas, que je n'ai plus rien à en dire, je vous le jure. J'ai exalté *Francillon;* j'ai expliqué de mon mieux l'idée de l'auteur, comme je la comprenais; j'ai essayé de réfuter les objections qu'on a faites; j'ai comparé, peu s'en faut, M. Dumas au Christ et à Çakia-Mouni... Que puis-je faire aujourd'hui? Dire le contraire? Mais je ne le pense pas encore.

Et pourtant, il faut que je parle une fois encore

de *Francillon*. Il le faut; le devoir m'y oblige, et la plus pressante des nécessités. Je ne sais pas du tout, en ce moment, avec quoi je remplirai ces cinq cents lignes; je sais seulement qu'elles seront écrites pour l'heure qui m'est fixée. Mais quelles angoisses jusque-là! Si je n'allais rien trouver? Ou plutôt, si, n'ayant rien à dire, la puissance de développer ce rien, de l'exprimer par de longues suites de mots, allait me manquer subitement? Au fond, je ne crois pas qu'il soit de plus dur labeur que celui d'un homme qui est obligé de livrer, tel jour, une quantité déterminée de phrases écrites. Heureux le cantonnier qui casse des cailloux sur la grande route bordée de peupliers, ou le vigneron qui accole avec des brins d'osier les souples sarments de la vigne! Heureux aussi ceux qui pèsent du sucre ou qui vendent des étoffes! Heureux ceux dont le travail n'est qu'une série de petits actes matériels, déjà connus, toujours les mêmes, et qu'ils sont sûrs de pouvoir accomplir! Ils sentent quelquefois la lassitude, mais ils n'ont jamais l'anxiété. Heureux même les ouvriers des arts plastiques, peintres ou sculpteurs! Ceux-là, sans doute, peuvent être inquiets, et sentir leur œuvre inégale à leur rêve; mais il y a, dans leur travail, toute une partie de métier à laquelle ils sont assurés de pouvoir suffire. Ils auront toujours la force d'appliquer, bien ou mal, des couleurs sur de la toile ou de façonner de la terre mouillée. S'ils ne sont pas certains de bien faire, ils sont certains de pouvoir faire quelque chose. Car la

matière de leur œuvre, argile ou pâte colorée, est visible et tangible; elle est là, devant eux, et ils savent bien qu'elle n'échappera pas à leurs doigts. Mais l'écrivain fait son œuvre avec je ne sais quoi dont il n'est pas sûr et qui peut sans cesse se dérober. Il est obligé de tout tirer de son cerveau, et il ignore ce qu'il y a dedans. Non seulement il ne sait pas si ce qui en sortira sera bon; mais il ne pourrait même jurer qu'il en sortira quelque chose. Tandis que j'écris cette phrase, je ne sais pas encore quelle sera la suivante, ni si je serai capable de l'écrire. Je travaille avec de l'inconnu. L'opération intellectuelle qui produit en moi des pensées et qui les traduit ensuite par des mots, il me semble qu'elle se fait sans moi, que je n'y suis et que je n'y puis être pour rien; et à chaque instant je crains qu'elle n'échoue, j'ai peur que ce travail inconscient et mystérieux ne s'arrète subitement et ne me laisse la plume en l'air. Et cela sans doute nous enseigne la vanité de la gloire littéraire; cela nous apprend que nous ne devons point nous attribuer le mérite de ce qui s'élabore en nous de passable; et c'est là une excellente leçon; mais en même temps l'incertitude continuelle sur le résultat de ce travail intérieur est pleine d'angoisse et de souffrance. Dites-moi, Seigneur, irai-je jusqu'au bout, cette fois? Je ne sens en moi qu'un vague grouillement d'idées banales ou d'idées confuses. Pourrai-je débrouiller celles-ci? Saurai-je me passer de celles-là? Et enfin, vulgaires ou rares, trouverai-je des assemblages de mots qui les

expriment? Non, non, je ne les trouverai pas. Je sens maintenant la congestion toute proche... Rien, rien... des signes noirs sur du papier blanc... les spirales bleues de ma cigarette... la grosse chaleur du poêle... plus de pensée, et un immense effort pour penser, n'importe quoi et n'importe comment... Ah! comme je comprends le vers de Musset :

On voit des fainéants qui labourent la terre!

Eh bien! donc, puisqu'il le faut, parlons encore de *Francillon* et de la parodie qu'en a donnée le Palais-Royal. Si vous trouvez que c'est beaucoup de *Francillon* à la fin, je suis peut-être de votre avis, mais je passe outre, ne pouvant d'ailleurs pas faire autrement.

Il y a, ce me semble, trois principales façons d'entendre la parodie, et qui sont toutes bonnes. Et peut-être aussi qu'il y en a d'autres.

Si c'est un poème, tragédie ou épopée, qu'il s'agit de parodier, on peut, en conservant aux héros leur nom et leur rang, leur prêter le langage le plus vulgaire (ainsi Scarron dans l'*Enéide travestie*), ou bien au contraire garder la pompe du langage, mais substituer aux héros antiques des gens d'aujourd'hui, et, de préférence, de petites gens ou des grotesques (ainsi Boileau dans *Chapelain décoiffé*). L'effet comique est alors produit par le contraste entre la solennité du style et la vulgarité du sujet, ou inversement. Le *Lutrin* appartient à ce genre de parodie, et aussi les *Odes funambulesques* de Théodore de Banville.

Ou bien, si c'est un drame ou une comédie sérieuse, on exagère démesurément les traits distinctifs des personnages, leurs caractères, leurs tics, leurs façons de parler et d'agir. Le comique de la parodie est alors le même que celui de la caricature.

Enfin, s'il y a quelque affectation dans le style, quelque incohérence dans le caractère des personnages, quelque invraisemblance dans l'action, on y insiste, on les pousse jusqu'à l'absurde; et, si la pièce contient quelque thèse morale, quelque paradoxe ou quelque sentiment singulier, on cherche à en tirer des conséquences lointaines, imprévues et ridicules. La parodie peut être alors une forme joyeuse de la critique.

Il va sans dire qu'on peut mélanger ces trois espèces de parodie. Ce n'est guère à la dernière, mais plutôt à la seconde qu'appartient le *Franc-Chignon* de MM. Busnach et Vanloo. Ils y ont été tranquillement et bonnement. Francillon s'appelle Franc-Chignon, a le diable au corps et fait des sauts de carpe. Riverolles s'appelle Rive-Gniolle, est complètement idiot et tourne comme un ours en cage. Annette s'appelle Canette, lave la vaisselle, balaye les appartements et compte les morceaux de sucre. Mme Smith s'appelle Mme Suite, a eu cinq enfants en deux fois, et les a nourris elle-même tous les cinq. « Les deux premiers, je comprends ça, dit Franc-Chignon, tu avais de quoi! Mais les trois autres?... Que faisait le troisième? — Eh bien! il attendait son tour. — Et ton mari? — Il

attendait aussi. » Symeux s'appelle Ciremieu; Grandredon, Grand-Edredon; Pinguet, Seringuet. Le reste à l'avenant. C'est bien simple.

Pourtant, MM. Busnach et Vanloo ont eu une idée : c'est de mettre en action le récit de Francillon et de nous montrer Eugène. Mais je ne trouve pas qu'ils en aient tiré grand'chose.

Ils ont habillé Pinguet en Pierrot et en ont fait un pitre d'aspect misérable et piteux, qui se précipite sur les truffes, et que le garçon appelle Alphonse. Pendant ce temps-là, Francillon regarde par un trou de vrille, ce que fait son mari dans le cabinet d'à côté. « Ah ! il lui prend la main... Venez, monsieur, prenez-moi la main. » Et Seringuet accourt, la bouche pleine. « Le bras, maintenant. Montez, montez, mais montez donc ! » — Cela est assez gai ; mais je crois que la scène serait plus plaisante si les auteurs, au lieu de transformer en clodoche le clerc de notaire Pinguet, avaient au contraire exagéré encore la correction et la dignité de sa tenue, tout en lui laissant la gaucherie et la timidité d'un débutant. Ce monsieur si bien, traité comme un domestique par une dame qui lui paye à souper sans qu'il y comprenne rien, pouvait avoir, avec sa belle tête de magistrat, de beaux ahurissements.

Ou bien on pouvait faire tout le contraire. On pouvait (insinuant ainsi dans la parodie un peu de critique presque sérieuse) montrer Pinguet si entreprenant... que Francillon, qui n'a pas tout prévu et qui

a d'ailleurs un peu de champagne dans la tête, finît par se venger plus complètement qu'elle ne voulait... Et elle se trouverait d'abord tout sotte, et puis elle en prendrait son parti, et le dénouement de la pièce resterait le même. Seulement, après ce grand cri : « Il ment! » Francillon prendrait Thérèse à part et lui dirait : « Eh bien ! non, tu sais, il ne ment pas. Ça y est, ça y est parfaitement... Mais ne le dis pas à M. Dumas. Il n'a pas prévu ça, et ça l'embarrasserait... Ou bien il voudrait que je me tue : il est si sévère! Ah ! il ne plaisante pas sur l'article! C'est comme moi avant. Mais à présent, je suis raisonnable... C'est drôle, mon accident me fait mieux voir les choses... Je suis plus juste pour mon mari, depuis que je me suis donné des torts... Tu verras, comme nous allons faire un bon petit ménage! »

Et Eugène? Nous comptions beaucoup sur Eugène. L'affiche nous avait prévenu : « On verra Eugène. » Et nous l'avons vu, et nous l'avons trouvé un peu terne. Tout son rôle consiste à énumérer à Francillon les occupants des cabinets particuliers (au 3 l'intrépide Vide-bouteille et le Phoque; au 4, la petite duchesse et Laure de Noves, etc...), à tutoyer Pinguet et, quand Francillon est partie, à s'attabler avec lui devant le buisson d'écrevisses, — le buisson où, d'après Grosclaude, Jéhovah apparaît à M. Dumas fils.

Nous attendions un Eugène plus grand. Eugène pouvait être énorme. Il doit avoir vu tant de choses,

cet homme à figure de diplomate, avec son sourire discret et digne entre ses favoris réguliers, dans la bouffissure pâle des garçons de restaurants de nuit. Il a vu défiler les malheureux qui s'amusent et leurs lamentables compagnes. Peut-être même a-t-il vu verser du champagne dans les pianos, ce qui est, comme on sait, le « comble » et l'expression suprême de la haute vie. Il sait quelle bête stupide est l'homme, et à quel point c'est triste de faire la fête... Glissant par les couloirs surchauffés de gaz, dans ses silencieux escarpins, il frappe, avant d'entrer, à la porte des salons cythéréens, parce que c'est l'habitude; mais vraiment il ne dérangerait personne; rien ne le surprend, rien ne l'émeut ni le tente, il sait le fond des choses et la vanité de tout. Il est philosophe et pessimiste. Il connaît les hommes et les femmes, et les méprise également. Il devine l'honnête femme, imprudente et curieuse, qui vient, pour la première fois, souper avec son ami et qui ne veut pas mal faire, et qui a l'intention bien arrêtée de se refuser encore, et qui se donnera pourtant, et peut-être avant le dessert. Et il se dit : « Encore une! » et il songe en refermant la porte : « Pauvre petite femme! »

Eugène a pu se former ainsi, peu à peu, une philosophie de l'amour assez semblable à celle de M. Dumas fils. Ne croyez-vous pas qu'on eût pu mettre, dans la bouche d'Eugène, quelques unes des théories favorites de l'auteur d'une *Visite de noces?* Entre le perdreau et le foie gras, il débiterait quelques tirades

de Lebonnard ou quelque paragraphe de l'*Homme-Femme*. Ce garçon nocturne serait à la fois cinglant comme de Ryons, mystique comme Claude et chaste comme Thouvenin. Il serait apocalyptique; il parlerait de « la Bête », comme quelqu'un qui la connaît bien, qui lui sert depuis quinze ou vingt ans des truffes et des homards à l'américaine, et qui lui prête même de l'argent, quelquefois. Tout de suite il pressentirait le cas de Francillon et son dessein, et il l'aiderait à l'accomplir, et il veillerait sur elle, la consolerait, se ferait son directeur spirituel, et il exhorterait Pinguet à la continence... J'ignore du reste, n'ayant en aucune façon le don du comique, si cet Eugène-là serait plaisant. Mais celui de MM. Busnach et Vanloo manque certainement un peu d'ampleur et d'imprévu.

Mlle Alice Lavigne est, comme vous n'en doutez pas, tout à fait remarquable dans le rôle de Franc-Chignon. Cette artiste a le génie de la caricature. Elle a des soubresauts, des bondissements, des hoquets et des cris de tragédienne en délire, avec des grimaces subites, des gestes et des intonations de fille des faubourgs, qui font un amalgame le plus savoureux du monde. Les autres interprètes, sauf le lunaire Daubray, n'ont guère de fantaisie ni de gaieté.

M. Henri de Lapommeraye vient de publier la *Critique de Francillon*, — ingénieusement imitée de la *Critique de l'École des Femmes*; trop imitée, à mon

avis, et c'est même le seul reproche que j'aie à faire à M. de Lapommeraye. Au lieu d'Uranie, d'Elise, de Dorante, du poète Lysidas, etc., que n'a-t-il pris pour interlocuteurs des gens d'aujourd'hui? Sa petite pièce aurait ainsi quelque chose de plus vivant, de moins scolaire, et nous n'aurions pas la surprise et la douleur d'entendre des contemporains de Molière parler quelquefois notre vilain langage. « Ne poussons pas de pointes, marquis, fait-il dire à Dorante; le jeu est dangereux pour tous! Restons sur le terrain des idées, sans faire d'excursion sur le terrain des personnes, lequel conduit souvent sur un autre terrain... » Le *terrain des idées* et, pour comble d'horreur, le *terrain des personnes*, M. de Lapommeraye sait pourtant bien que ce n'est pas là précisément la langue du XVIIe siècle. Au reste, et ce léger défaut signalé, la petite étude dialoguée de mon excellent confrère est un modèle de netteté, de bonne grâce, de bon sens et de bon jugement.

Depuis le temps qu'on parle de Francillon, on a dit sur elle bien des sottises, — parfois spirituelles. On ne saurait répondre à toutes, et ce serait d'ailleurs fort inutile... Mais il me paraît que M. de Lapommeraye n'a oublié aucune des critiques un peu sérieuses dirigées contre la pièce de M. Dumas, et qu'il les a toutes réfutées par les meilleures raisons, les plus simples et les plus claires.

Voici de fort bonnes réflexions sur la donnée même de la pièce : «... Le marquis, dit Dorante, parle loi

sociale, droit écrit. Nous nous occupons, nous, de la loi et des droits du cœur. Pas plus que moi, M. Dumas ne prétend que la femme est fondée légalement à tromper le mari qui la trompe; la représaille juridique est la plainte en adultère, la demande en séparation de corps ou en divorce suivant l'intensité de la foi religieuse; mais, en dehors de la loi écrite, en vertu de la loi naturelle qui prime celle-ci, la femme peut se croire déliée à l'égard de son mari, quand le mari n'exécute plus le contrat. C'est d'ailleurs un moyen très légitime de défense préventive de la part de l'épouse que de menacer l'époux de la peine du talion. Donc la donnée de la comédie nouvelle est inattaquable. »

Elle l'est d'autant plus, pourrait-on ajouter, que la théorie en question n'est point formulée par l'auteur lui-même ou par quelque personnage qui serait son porte-voix, mais par une femme jalouse, passionnée, exaltée, que l'auteur saisit en pleine douleur, en pleine maladie, en pleine crise morale.

On dit (et c'est une des plus spécieuses parmi les objections des mécontents) : — A qui ferez-vous croire que Francine se conduit comme une honnête femme? Une honnête femme répugnerait à l'idée seule de la comédie que joue Francine, comme à un commencement de souillure. Elle pourrait sans doute, à tort ou à raison, se croire le droit de rendre à son mari « œil pour œil » et « dent pour dent », mais elle n'en userait pas, elle ne voudrait même pas faire

semblant d'en user. Pourquoi? Par un sentiment d'irréductible pudeur, par un invincible respect de soi. Elle sentirait d'ailleurs que, en faisant exactement ce qu'a fait son mari, elle serait infiniment plus coupable que lui, parce qu'elle le ferait, elle, sans être tentée et en portant dans son cœur un autre idéal du devoir; et que, à cause de cela, c'est elle, vraiment, qui serait sans excuse. Et elle ne consentirait même pas à simuler la faute, parce qu'elle ne pourrait jamais supporter l'idée d'être souillée et perdue dans l'esprit de l'homme qui la fait souffrir, mais qu'elle aime malgré tout. Non, décidément, que Francine, que cette charmante et fière Francine s'en aille la nuit acheter un domino; qu'elle se faufile dans l'obscène cohue d'un bal public; qu'elle « raccroche » un homme; qu'elle s'expose à sentir sur elle les mains de cet homme; que, dans un cabinet particulier, sous la glace rayée de noms de filles, près du divan public, elle célèbre cette espèce de « messe blanche » de la débauche sans être même sûre que ce sera une messe blanche jusqu'au bout... non, non, cela est impossible, et nous n'y croyons pas!

Or, écoutez maintenant le sage Dorante : « ... Eh! parbleu, c'est la condition même de toute comédie que de faire agir les gens autrement qu'ils ne le devraient s'ils étaient sages, sensés, calmes, de sang-froid. Si tous les personnages qu'on met sur la scène faisaient ce qui est bien, juste, réfléchi, mais il n'y aurait plus de théâtre possible! Il est évident que, si

Orgon avait une dévotion raisonnable, il ne serait pas tartufié; si Don Juan n'était pas... Don Juan, il n'aurait pas tant de femmes dans les bras et sur les bras; si Oreste n'avait pas écouté Hermione, il n'eût pas tué Pyrrhus; et Phèdre ne serait pas morte victime de Vénus, si elle n'avait pas brûlé d'une flamme incestueuse pour son beau-fils. Francine est une sensible, une nerveuse, même, si vous le voulez, une exagérée qui, étant jalouse, pousse jusqu'à l'extrême une idée juste. »

L'autre objection, la moins sotte qu'on ait faite, est celle-ci : « Et après? Croyez-vous que le dénouement arrange les choses pour longtemps? Riverolles s'est entendu traiter de Sganarelle par sa femme; Francine a respiré l'odeur du vice. Je vous le dis : rien n'est raccommodé; au contraire. Cela fera un ménage de chien. Et Lucien ne tardera pas à retourner aux filles; et, comme Satan est là qui rôde, un beau jour Francine tombera dans ses bras. » Eh bien! non; moi je crois plutôt qu'elle se souviendra de Pinguet, du bon Pinguet, si doux, si discret, si bien élevé, — si beau gars du reste, et qu'elle voudra le retrouver; et, si j'avais écrit une parodie de *Francillon*, j'aurais ajouté un tableau pour développer cette hypothèse. Mais, pour parler sérieusement, l'avenir du ménage Riverolles ne m'apparaît pas si sombre. Ils ont tous deux au cœur d'amers et salissants souvenirs? Mais le temps efface bien des choses. Et pourquoi ne s'aimeraient-ils pas enfin, par cela seul qu'ils ont beau-

coup à se pardonner l'un à l'autre et que l'étrange escapade de Francillon a, peu s'en faut, égalisé les torts? Et enfin, si Francillon tourne mal, la thèse essentielle de M. Dumas n'en triomphe que plus clairement : à savoir que l'homme est tenu, dans l'état de mariage, à la même fidélité que la femme; car on verra, en remontant la série des causes que, si Francillon se perd, c'est par la faute de son mari...

Mais j'ai bien tort de m'embarrasser dans ces explications. La meilleure réponse est évidemment celle de Dorante : Oh! madame, vous imaginez là une suite à la comédie. L'exemple a été donné dès longtemps; mais qu'est-ce que cela prouve contre l'auteur? Par ce procédé toutes les suppositions sont possibles, et, sauf la mort des personnages, laquelle tranche toute question, il n'y a pas un dénouement qui résiste à l'application de ce système, etc... » C'est le langage même du bon sens.

MEILHAC ET HALÉVY

I

VARIÉTÉS : Reprise de *la Belle Hélène*, opérette en trois actes, de MM. Meilhac et Halévy, musique d'Offenbach.

29 novembre 1886.

Cette opérette célèbre a été déjà été reprise, je crois, il y a une dizaine d'années, et, si je ne me trompe, elle n'eut pas alors un très grand succès. C'était sans doute trop tôt ; on craignait, en y prenant trop de plaisir, d'avoir l'air d'absoudre la « corruption impériale ». On n'a plus de ces scrupules aujourd'hui; le public, cette fois, se presse à *la Belle Hélène* et semble s'y divertir singulièrement.

On en peut donner plus d'une raison. *La Belle Hélène* présente déjà un intérêt historique, un intérêt de document. Elle est, avec *la Grande Duchesse* et *Orphée aux enfers*, l'exemplaire le plus éclatant du seul genre dramatique relativement nouveau qu'ait produit la seconde moitié de ce siècle (la première moitié ayant inventé le drame romantique). Puis, *la Belle*

Hélène a été l'un des divertissements favoris d'une époque fort insouciante par malheur, mais qui a été aussi l'une des plus tranquilles, des plus gaies, des plus amusantes et des plus brillantes de notre histoire. Et nous revoyons cette société un peu étourdie de plaisir, vive et spirituelle et qui avait inventé la « blague ». Puis, pour beaucoup d'hommes dont les tempes commencent à s'argenter, *la Belle Hélène*, c'est leur jeunesse ; et ce qu'ils aiment dans cette musique endiablée d'Offenbach, c'est le souvenir de leurs belles années. Joignez que cette parodie de l'antiquité classique est faite pour flatter la pédanterie naturelle et les instincts scolaires du peuple de bacheliers que nous sommes. Tel bourgeois, en écoutant les plaisanteries (dirons-nous sacrilèges ?) de MM. Meilhac et Halévy, se sait bon gré de les comprendre, est tout heureux de retrouver au fond de sa mémoire des lambeaux d'Homère et de Virgile, des souvenirs de textes grecs ou latins qui l'ennuyaient fort, qu'il comprenait mal et qu'il ne sentait à aucun degré, mais qui lui inspiraient tout de même du respect : car il était entendu que d'avoir ânonné sept ou huit ans sur ces textes, cela constituait une éducation proprement « libérale ». Et le brave homme se rappelle sa rhétorique, les caricatures des écoliers aux marges de leur *Iliade* ou de leur *Enéide*, et le *Virgile travesti* de Scarron, dont leur professeur leur a lu un jour des passages. Et alors il se gaudit, et, pour un peu, il ferait à son voisin des citations latines, comme les deux Labadens qui se re-

trouvent dans la comédie de Labiche. Hélène qui est une « cocotte », la petite princesse Hermione qui collectionne les timbres-poste, le jeu des calembours et des bouts rimés, Ménélas habillé de jaune, etc., ces anachronismes et ces transpositions sont exactement à sa portée et lui sont en outre excessivement agréables parce qu'ils remuent en lui des restes vagues de baccalauréat. Il se pourrait, dans trente ou quarante ans, quand les nouveaux programmes auront eu le temps de porter leurs fruits, quand les générations formées par l'enseignement nouveau n'auront même plus de l'antiquité grecque la teinture qu'en ont Mistingue et Lenglumé, il se pourrait que le succès de *la Belle Hélène* en fût sérieusement compromis. Mais ne prévoyons pas les malheurs de si loin.

Pour l'instant, nul ne songe à résister à *la Belle Hélène*. L'autre jour, aux premières notes de l'ouverture, dès que cet air de la Marche des rois, si rapide et si gai (avec je ne sais quoi de fantasque et de falot), a jailli de l'orchestre, une joie irrésistible a envahi toute la salle ; les faces se sont épanouies, les mentons ont battu insensiblement la mesure ; un frisson de plaisir a parcouru, à toutes les galeries, toutes les rangées de spectateurs, comme on voit sur l'eau, autour d'un caillou jeté, se propager des cercles lumineux. C'est qu'elle est exquise, cette musique si fine, si légère, si élégante dans ses caprices les plus hardis, j'allais dire si attique ; et pourquoi pas ? Nous ne savons pas trop aujourd'hui ce que c'était au juste que

l'atticisme ; mais, si l'on entend par là le tour aisé, la clarté, la mesure et la grâce, quelque chose qui nous donne l'idée d'une vie heureuse et facile sous un ciel lumineux (telle que nous concevons la vie antique et particulièrement celle des Athéniens), ne peut-on pas bien appeler attique la partition de *la Belle Hélène ?* En dépit de ses ironies et de ses bouffonneries, cette jolie musique, voltigeant sur le décor, sur le petit temple grec, sur l'Acropole au fond, sur les tuniques et les chlamydes pailletées d'or, m'a fait rêver un moment d'une Grèce coquette et pimpante, d'une Grèce en miniature, d'une petite île de l'Archipel, pleine de fêtes et de jeux, aimée du soleil, consacrée à Vénus, habitée par une belle race contente d'être au monde, ignorante du péché, inaccessible à la tristesse chrétienne et fort insoucieuse de la vie future... Il est vrai que le libretto de la pièce, aggravé par les grimaces et les coups de gueule des pitres, dément un peu le rêve suggéré par la musique. Mais le contraste même est curieux. La parodie irrévérencieuse et, çà et là, un peu débraillée, est traversée par des souffles de gracieuse et légère poésie. Le charme des mélodies absout l'impiété des paroles. Ou plutôt il semble que les auteurs de *la Belle Hélène*, tandis qu'ils s'égayent sur l'antiquité homérique, sentent tout à coup l'attrait mystérieux de ces beaux poèmes qu'ils parodient, oublient de railler, et s'attendrissent, et achèvent le dialogue burlesque en duo gracieux.

Cette grâce est le premier mérite de la fantaisie

d'Offenbach et de MM. Meilhac et Halévy. Un autre mérite, c'est le piquant de cette parodie. Elle ne consiste pas seulement à transformer en queues-rouges les magnifiques héros de la plus antique épopée et de la plus vénérable qui soit, ni à prêter à des gens d'il y a trois mille ans les usages, la langue et même l'argot d'aujourd'hui. La parodie vise ici (et c'est ce qui fait l'unité de *la Belle Hélène*) une des croyances essentielles de ce monde lointain. L'idée de fatalité, qui rend parfois si mélancoliques les épopées d'Homère et remplit d'épouvante les tragédies d'Eschyle, les auteurs de *la Belle Hélène* s'en emparent ; ils la laissent planer sur leur petite Hélène transformée en « cocotte » et sur toute son aventure, et ils tirent de là des effets d'un comique excellent. Cette « fatalité », si terrible dans les vieux poèmes, devient, sur les lèvres d'Hélène, de Pâris et de Calchas modernisés, une excuse d'une drôlerie inépuisable ; et l'on finit par y voir beaucoup moins une parodie d'Homère qu'une satire inattendue de la morale de quelques milliers de romans contemporains. Que de choses dans une opérette !

Vous vous rappelez la première apparition d'Hélène « aux bras blancs », dans le troisième chant de l'*Iliade*. A cause d'elle, deux peuples se massacrent depuis neuf ans déjà. Mais dès qu'elle approche, les cœurs des hommes sont émus ; et les vieillards eux-mêmes, « semblables aux cigales qui chantent dans le feuillage d'un grand arbre », les vieillards se di-

sent entre eux, en baissant la voix : « Non, il ne faut pas s'indigner si, pour une pareille femme, les Troyens et les Achéens supportent de longues misères. Car elle égale en beauté les déesses immortelles. Cependant, plût aux dieux qu'elle s'en retournât sur les vaisseaux pour ne point causer notre perte et celle de nos enfants ! » Voilà tout ce qu'ils trouvent à dire contre l'enchanteresse. Priam l'appelle « chère fille » et Hector « chère sœur ». Tous lui sont bienveillants et la traitent même avec respect. Pourquoi ? C'est d'abord parce qu'elle a la beauté, et que la beauté est divine. Oh ! les noms charmants que donne à Hélène le vieil Eschyle ! « Ame sereine comme le calme des mers, beauté qui ornait la plus riche parure, doux yeux qui perçaient à l'égal d'un trait, fleur d'amour fatale aux cœurs. » — Donc, ils ne veulent pas qu'elle soit coupable ; mais, de plus, ils ne croient pas qu'elle le soit. Aux yeux de ces hommes primitifs, il y a certains entraînements des sens auxquels on ne résiste point. C'est une force inconnue, invincible, comparable aux puissances terribles de la nature extérieure. C'est un mal d'en haut, un mal envoyé par les dieux. « Tu n'es point coupable, dit le pieux Priam à Hélène : ce sont les dieux qui ont tout fait. » Hélène n'est que l'instrument de leurs desseins qui sont de mêler l'humanité et en même temps d'arrêter, dans son intérêt, son développement excessif. C'est ce qu'Homère entrevoit peut-être ; en tout cas, c'est ce qu'Euripide exprimera plus tard fort clairement : « Les dieux ont

employé la beauté d'Hélène pour mettre aux prises les Grecs et les Phrygiens, et provoquer des carnages qui ont soulagé la terre. »

Hélène le sait ; elle sait qu'elle est en proie à une force supérieure et divine. Elle essaye de résister. Elle est modeste, réservée, laborieuse. Elle passe son temps enfermée dans la maison de Pâris, où elle file la laine et distribue la tâche à ses femmes, comme une sage matrone. Elle s'en veut d'avoir suivi le bel étranger aux douces paroles, l'élégant et paresseux jeune homme à la beauté de femme. Elle se traite elle-même d' « épouse odieuse » et de « chienne ». Elle se rappelle son enfance, elle regrette le foyer déserté, elle regrette Ménélas, « l'homme vaillant qui fut son premier époux » et « qui ne le cède à personne, ni pour la sagesse, ni pour la beauté »... Elle le dit en face à son amant, et le raille sur sa lâcheté : « ...Tu te vantais de l'emporter sur lui... Va, maintenant, va provoquer Ménélas chéri d'Arès à combattre encore contre toi !... Ou plutôt, garde-toi de cette folie ! Tu ne tarderais pas à tomber sous sa lance... » Ainsi, l'amant élégant et beau parleur, l'amant citadin et artiste, préféré au mari un peu simple et rustique; puis les désillusions, les remords, l'ennui, la justice rendue à l'époux, le séducteur méprisé et pourtant subi, la liaison devenue une chaîne pesante, la tyrannie de l'habitude et de la chair retenant seule la malheureuse et l'emprisonnant dans sa faute... rien n'est donc nouveau ; car cela a défrayé je ne sais combien

de romans, et cela est déjà dans les poèmes homériques. Donc, elle souffre, la pauvre Hélène ; elle s'écrie, à peu près comme Job : « Ah ! plût au ciel que, le jour même où ma mère m'enfanta, un souffle de tempête m'eût emportée sur la montagne ou m'eût abîmée dans les flots de la mer retentissante ! » Et quand Aphrodite, la divine et irrésistible entremetteuse, veut la jeter encore une fois dans les bras de Pâris, elle l'insulte et la brave : « Va toi-même, va prendre place aux côtés de ton favori ; renonce aux routes divines ; que tes pieds ne se tournent plus vers l'Olympe ; mais toujours près de lui, souffre et garde-le, jusqu'à ce qu'il fasse de toi sa femme ou son esclave. Pour moi, je n'irai point partager sa couche, car vraiment ce serait une chose abominable ! » Mais elle a beau faire ; il faut qu'elle aille où Vénus l'entraîne, et elle y va, dans ce lit parfumé où l'attend le lâche et gracieux amant qu'elle méprise...

Telle est l'Hélène d'Homère : victime et instrument du destin, mue par les dieux ennemis, marchant droit devant elle, dans le sang, sur les corps amoncelés, pareille à une statue d'airain d'une beauté merveilleuse vers laquelle se tournent avec adoration les mourants qu'elle écrase, grande par là, d'une beauté surhumaine et comme impersonnelle ; — et femme en même temps, femme de chair, vivante et souffrante, et gracieuse infiniment : une Némésis involontaire, aux doux yeux éplorés de colombe.

Vous voyez maintenant l'artifice essentiel de la pa-

rodie de MM. Meilhac et Halévy. La grâce très pure, très simple, un peu austère, de l'Hélène homérique, ils l'ont chiffonnée et encanaillée, ils en ont fait du « chic » et du « chien », ils ont changé la fille de Léda en une belle petite du second empire. Et surtout, cette fatalité formidable dont le mystère enveloppe la belle Argienne et qui répand autour d'elle une terreur religieuse, ils l'ont tournée en plaisanterie, ils en ont fait la « f...atalité » commode et comique, invoquée par les héroïnes de roman, par les personnes de petite vertu, la fatalité des chaises-longues et des cabinets particuliers, la fatalité d'Emma Bovary ou simplement de Chichinette. La tragique apostrophe à Vénus, que je citais tout à l'heure, ils l'ont traduite comme vous savez :

Dis-moi, Vénus, quel plaisir trouves-tu
A faire ainsi cascader ma vertu ?

« C'est la faute à la fatalité », cela revient comme un refrain dans leur irrespectueuse bouffonnerie. Ils blaguent l'Ananké, ils en font le synonyme grec d'un tempérament joyeux et exigeant. Ils relèvent ainsi leur parodie d'un grain de satire morale. C'est une ironie de boulevard, avec un fond rigoriste et chrétien, comme il y en a souvent dans l'ironie de boulevard. Le sévère prologue des *Destinées*, d'Alfred de Vigny (le monde antique disant : « Fatalité », et le monde moderne : « Responsabilité », ce qui du reste

n'a pas changé grand'chose aux affaires humaines), pourrait, Dieu me pardonne ! servir d'épigraphe à *la Belle Hélène*. Cela fait un fond joliment solide aux refrains d'Offenbach et aux coq-à-l'âne de MM. Meilhac et Halévy. Un fond si solide que j'en suis moi-même effaré.

D'ailleurs, outre l'excellence de l'idée maîtresse de cette parodie, que d'inventions réjouissantes ! Le grand-prêtre Calchas semble échappé d'un dialogue de Lucien. (Je m'étonne seulement de trouver tant de plaisanteries anticléricales dans un ouvrage auquel a collaboré M. Ludovic Halévy.) Le culte de l'antiquité grecque pour la beauté du corps et pour la force physique est ingénieusement raillé par la stupidité d'Achille, la fatuité de Pâris et le gâtisme des deux Ajax. Je vous dis que *la Belle Hélène* est une œuvre d'une inspiration austère, une protestation contre le naturalisme hellénique. Je vous avouerai même que, lorsque je relis la lumineuse *Iliade*, cette protestation macaronique me fait peine. Et ne souffrez-vous pas de voir « le blond Ménélas, chéri d'Arès », que les anciens ne trouvaient nullement ridicule, transformé en mari de fabliau, en cocu de pure tradition gauloise ? Mais c'est ma faute ; pourquoi ai-je relu l'*Iliade* ? J'ai peur que ce ne soit là une mauvaise lecture quand on est décidé, comme je suis, à admirer *la Belle Hélène*. Au surplus, que de gaieté, que de traits heureux, et même que d'observation spirituelle sous cette bouffonnerie sans prétention ! Quand le

plus malin des deux Ajax nous récite ces bouts-rimés :

Toute chaîne
A deux poids,
Toute peine
En a trois,

j'admire la sagacité d'Agamemnon prévoyant trois mille ans à l'avance les poètes « symbolistes » et disant au doux gâteux : « Ça ne veut rien dire, mais c'est harmonieux : tu feras école. » Le mot de Pâris à Hélène qui lui objecte « sa réputation » : — « Ah ! nous retombons dans le marivaudage », me semble plein de suc ; et quand, Pâris étant proclamé vainqueur, Hélène embrasse son mari pour marquer sa joie, j'aime ce mouvement si naturel.

II

Gymnase : *Froufrou*, pièce en cinq actes de MM. Meilhac et Halévy.

11 octobre 1886.

Le Gymnase a repris *Froufrou ;* il ne pouvait me faire un plus grand plaisir. *Froufrou* est la seule comédie « sérieuse » et à dénouement tragique de MM. Meilhac et Halévy. Elle garde la grâce piquante de leurs fantaisies dramatiques, et elle y joint les larmes, l'émotion pénétrante et profonde. C'est un drame touchant qui est en même temps une ravissante comédie de mœurs, et c'est, je crois, le plus simple des drames touchants. C'est une histoire tout unie qui se déroule avec une clarté et une aisance incomparables; rien de la tension, de l'effort de ramassement qu'on sent parfois dans les pièces d'Augier et de Dumas, deux robustes à qui la grâce manque un peu.

Remarquons, du reste, que, trois ou quatre imbroglios mis à part, ce qui caractérise éminemment le théâtre de Meilhac et Halévy, c'est la simplicité absolue de la conception, de la composition et du style. Pour

un rien j'appellerais cette simplicité « attique ». Ajoutez à cela l'observation la plus aiguë et la moins pédante, aucune prétention, pas de « mots d'auteur », nulle affectation d'esprit, et pourtant de l'esprit répandu partout, comme à fleur de phrase; le don divin de la fantaisie, de l'imagination capricieuse dans l'observation exacte; le don plus rare encore de la modernité; ce rien qui, dans une pièce ou un roman, laisse cette impression que c'est bien ce qu'il y a de plus récent dans nos mœurs et dans nos façons d'être dont on nous fait la peinture; enfin, parmi cet esprit, cette ironie et ce caprice, on ne sait comment, une pointe d'attendrissement çà et là (comme dans *la Petite Mère* et dans *la Cigale*); un don de sympathie humaine et de pitié. Tous ces dons, haussés pour une fois du vaudeville à un genre plus relevé, devaient produire *Froufrou*, la moins ambitieuse, la plus aisée et la plus charmante des « grandes comédies ».

L'héroïne est adorable, et si vivante! C'est déjà la femme de cette fin de siècle, mais prise, si je puis dire, dans sa période de formation, au moment où elle n'est pas encore irrémédiablement sèche et perverse. Depuis, nous avons vu Paulette, qui n'a presque plus de cœur ni de sens, qui n'a guère que de la curiosité. Froufrou a encore en elle de quoi aimer et de quoi souffrir. Mais, en attendant qu'elle meure de ce qui reste de bon dans son âme d'oiseau, c'est un petit animal délicieusement frivole, avide de mouvement et de bruit, chez qui les impressions sont si

mobiles et se succèdent avec une telle rapidité qu'on peut se demander si elle a bien le temps d'être une personne morale, d'avoir une conscience, un for intérieur et tout ce qui s'ensuit; exquise d'ailleurs, et qu'on adore pour sa gentillesse, sa vivacité, sa fragilité, son inutilité. Ces petites créatures-là sont attirantes justement par le mystère de leur vide et par le vertige de leur mouvement perpétuel. Elles ont un charme irritant; il y a quelque chose de presque douloureux dans l'impossibilité de les saisir, de les fixer, de les tenir. On les aime désespérément...

« Fragilité, fugacité, caprice, votre nom est femme! » cela est vrai; mais, si vous dites : « Femme, ton nom est douceur, dévouement, sacrifice », cela sera vrai encore; et voici, en face de Froufrou, la douce Louise, sa sœur, la grâce et la bonté sereine en bandeaux plats et en robe noire. Louise la résignée, à qui je prête involontairement le doux, modeste et pur profil de la *Jeune Fille* d'Hippolyte Flandrin, vous savez? celle qui est au Musée du Louvre. Entre Louise et Froufrou, Sartorys n'hésite pas : comme il est d'un caractère sérieux et un peu concentré, c'est naturellement la folle et l'évaporée qu'il choisit, ne se doutant pas que Louise l'aime, et que Louise, ce serait le bonheur... Dès lors, voyez comme tout le drame se déroule aisément et logiquement. Froufrou s'habille, babille, brille et froufroute. Elle répète des comédies avec son père, cet aimable Brigard, le plus

moderne et le moins grave des pères. Et, comme elle ne s'occupe ni de sa maison, ni de son enfant, ni de son mari, la bonne Louise, appelée par Froufrou elle-même, s'installe au foyer et lentement, doucement, sans le savoir ni le vouloir, lui prend sa place. Cependant, ce qui devait arriver arrive : Froufrou est tentée ; elle croit aimer M. de Valréas ; elle est prise de peur ; elle veut changer de vie et réclame la place qu'elle a abandonnée à sa sœur. Mais son mari refuse de la prendre au sérieux, et la traite comme une petite fille — ou comme une maîtresse. Qui donc la sauvera ? Son père ? Il est trop jeune, il ne comprend pas, ou il a peur de comprendre. Son fils ? Il est avec tante Louise. Louise lui a tout pris, son mari et son enfant. Ah ! c'est comme cela ? Personne ne veut la défendre ? Elle ira donc où tout le monde la pousse. Et c'est par un dépit de linotte que Froufrou se perd. Pauvre Froufrou ! Quelle merveille que ce troisième acte ! La scène de Froufrou avec Sartorys, puis avec Brigard, la scène entre les deux sœurs, que de finesse et d'exactitude dans toute cette observation morale ! et quelle vie et quelle vérité dans ces dialogues ! et comme tout cela s'enchaîne et se développe naturellement et aisément, jusqu'à la fuite éperdue de la pauvre petite folle ! Je ne sais s'il y a, dans tout le théâtre contemporain, rien de plus vrai, de plus fort, comme on dit, ni dont la force soit plus souple et moins étalée.

Puis, les voilà à Venise, les deux pauvres amants,

dans la ville des gondoles, des romans et des romances. C'est lugubre; ils s'ennuient; ils sont obligés de faire des efforts désespérés pour se persuader qu'ils se suffisent l'un à l'autre. « Êtes-vous heureuse? demande Mme de Cambri à Froufrou. — Mais, oui; qu'est-ce que je deviendrais, mon Dieu! si je n'étais pas heureuse! » Sartorys arrive; il rapporte à Froufrou sa dot, qu'elle lui avait renvoyée : il n'en veut pas. Puis il tue Valréas. Il est bien dur, Sartorys. Qu'il tue Valréas, nous le voulons bien encore. Mais il devrait comprendre, avoir un peu pitié de la pauvre Froufrou, du moins avoir pitié plus tôt... Froufrou rentre chez son père, mais elle est bien malade... Un jour, elle revient chez son mari, suppliante, revoit son enfant et meurt pardonnée. Il y a longtemps que nous lui avons pardonné, nous. Bien sombre, ce dénouement. MM. Meilhac et Halévy nous montrent une petite phthisique, malheureuse comme on ne l'est pas, et jolie comme les amours, qui se traîne à genoux, puis qui retrouve son petit garçon et l'étouffe de baisers, puis qui s'éteint doucement, — en disant des choses si gentilles et si tristes... Et ils nous font pleurer avec cela, les lâches! Je pleure, du moins j'en ai grande envie; mais je proteste contre un dénouement où l'on abuse de mon bon cœur, et, un peu plus, je crierais au mélodrame. — Eh bien! j'aurais joliment tort. Car que faire de Froufrou, je vous prie? La laisser vivre? Non, non, je ne veux pas la voir vivre, avec la plaie inguérissable d'un horrible souvenir et des

airs de pénitente et d'humiliée auprès de Sartorys, qui n'oublierait pas non plus et qui, sûrement, n'étant que d'une finesse médiocre, laisserait voir qu'il se souvient... Et puis Froufrou grave, sérieuse, austère, ce n'est plus Froufrou. Ou bien, si Froufrou reste au fond Froufrou, la leçon a beau avoir été rude, on n'est sûr de rien avec les petites femmes de cette espèce, et qui sait si elle ne recommencera pas? Décidément, le mieux est qu'elle meure. La mort, la douce mort la sauve à jamais de sa fragilité et ne nous laisse le souvenir que de sa grâce et de sa souffrance. Et puis, Froufrou, c'est un souffle, un frisson, un bruissement qui court, quelque chose qui fuit et échappe, qui ne peut pas durer longtemps. Je ne vois pas Froufrou vieille, j'ai même beaucoup de peine à voir Froufrou mûre. J'aime mieux qu'elle s'en aille.

Et la morale de la pièce? Il n'y en a point. Pas l'ombre de thèse, mais la vie comme elle est, de la vérité et des larmes, et, partout, une indulgente équité de moraliste clairvoyant. Sartorys est un excellent garçon : sa seule faute est d'épouser Froufrou parce qu'il l'aime, et de l'aimer trop; cette poupée de Froufrou a un fond de loyauté et de courage; Louise est la perfection même; Valréas est un galant homme; Brigard n'est pas un père fort respectable, mais il a bon cœur... Et voyez le résultat de la rencontre de tous ces braves gens : des douleurs, des désespoirs et des morts.

Personne n'est méchant, et que de mal on fait!

C'est la morale de *Froufrou*, s'il vous en faut une : en sorte que ce drame, si moderne et si parisien, est en même temps aussi largement humain qu'il se puisse.

MEILHAC

Palais-Royal : *Gotte*, comédie en quatre actes, de M. Henri Meilhac.

6 décembre 1886.

« De l'importance de l'unité d'impression dans les œuvres d'art, » on pourrait, sous ce titre, à propos de la nouvelle pièce de M. Henri Meilhac, récrire un chapitre d'esthétique qui ne serait pas neuf, — oh ! non, — mais qui continuerait d'être juste.

Voici, d'une part, un vaudeville excellent, d'une bouffonnerie audacieuse, imprévue, originale, avec ce fond d'observation qui ne manque jamais chez l'auteur de *la Petite Marquise*. Voici, d'autre part, une fine comédie de ton moyen, une pénétrante étude de sentiments, de beaucoup de vérité avec un grain de fantaisie. Chacune de ces deux pièces est bien près d'être une merveille en son genre. Mêlez-les ensemble et entrelacez-les, fût-ce avec l'art le plus consommé : il semble que cette opération ne leur puisse rien enlever de leur mérite ; et cependant il y a

des chances pour que, réunis et combinés, vos deux chefs-d'œuvre ne vaillent plus tout à fait ce qu'ils valaient isolément. C'est que ces passages répétés d'un ton à l'autre nous obligent à un effort, à un petit travail d'accommodation qui ne peut jamais se faire assez rapidement et ne laisse point assez de sécurité au plaisir que nous goûtons.

C'est, je crois, le cas pour *Gotte*. J'y ai pris un plaisir très délicat et très vif, gâté par un peu de trouble et d'incertitude. On me forçait trop souvent à modifier l'orientation de mes esprits ; on substituait trop vite une espèce de comique à une autre. Bref, on me changeait trop soudainement mon plaisir. Renvoyé à chaque instant du vaudeville énorme à la fine comédie et du sourire discret au rire fou, j'éprouvais quelque chose des angoisses d'un volant entre deux raquettes. Maintenant que je suis prévenu, il est probable qu'une seconde représentation de *Gotte* me semblerait délicieuse. Je tâcherais de me munir, auparavant, d'une agilité d'esprit suffisante. Mais, la première fois, j'ai été, çà et là, quelque peu déconcerté. J'étais ravi, je me sentais chatouillé par tous ces traits comiques, de qualité si rare et d'espèces si variées, et je riais tout le temps; mais, ballotté entre des impressions trop diverses, je finissais par rire aux anges, sans trop savoir de quoi, comme les hydrocéphales et les petits enfants. C'est égal, ce n'est pas une œuvre vulgaire qu'une comédie où il y a tant de délicatesse et tant d'imagination bouffonne,

tant de fantaisie et de vérité, de sagesse et de folie, de gaîté et, tout au fond, d'amertume, — et dont le seul défaut, enfin, est dans l'excès même de sa richesse. Tâchons de nous reconnaître dans ce gaspillage. Le mieux est peut-être de vous raconter séparément les deux jolies pièces que M. Meilhac a écrites, croyant sans doute, l'insouciant! n'en écrire qu'une.

M. et Mme Courtebec sont deux excellents époux, deux tourtereaux de cinquante ans. Ils vivent doucement, dans la bonne graisse d'un égoïsme bien tranquille, — chacun avec son vice qu'il entretient soigneusement. Le vice de M. Courtebec est la gourmandise : « Bonne humeur toujours et, quand on peut, bonne nourriture, c'est ma devise, » répète ce digne homme toutes les cinq minutes. Le vice de Mme Courtebec est le jeu, particulièrement le poker. Elle a cette idée fixe qu'elle gagnera quelque jour une fortune et, quand elle perd, elle trépigne et braille comme un enfant en colère.

Les Courtebec ont pour cuisinière la jeune Gotte, une orpheline qui leur a été recommandée par le notaire Verduron. Gotte est tombée amoureuse de son maître pour l'avoir entendu fredonner l'air de Gounod : *Dans les sentiers ombreux*. Depuis, elle lui fait des yeux de carpe et lui donne quand elle peut des coups de poing dans le dos. Ces familiarités gênent un peu Courtebec; mais il les supporte : Gotte fait si bien les petits plats!

Or, un jour Gotte reçoit une lettre du notaire Ver-

duron, lui annonçant qu'un certain Benoît-Benoît, mort au Chili, lui laisse dix-huit millions. Gotte se fait lire la lettre par Mme Courtebec.

Dix-huit millions! Mme Courtebec en pâlit : « Ma chère enfant, dit-elle à Gotte, Me Verduron vous écrit simplement qu'il se porte bien et vous exhorte à vous bien conduire. » Dix-huit millions! Une cuisinière ne peut pas hériter de dix-huit millions.

Ici la farce devient très belle, très hardie et vaguement effrayante. Mme Courtebec conte la chose à son mari. La vision de tout cet or réveille instantanément chez ces bourgeois de bonne vie et mœurs deux gredins pleins d'inconscience et de sérénité. Très naturellement, ils ont tout d'abord l'idée de supprimer la cuisinière... Mais ils ne s'y arrêtent pas, car ils sont « d'honnêtes gens ». — « Voyons, dit Courtebec, comment d'honnêtes gens s'y prendraient-ils pour s'emparer de l'héritage de leur cuisinière? » Le meilleur moyen, c'est de l'amener d'abord, à force de petits soins, à tester en leur faveur, avant qu'elle sache l'aubaine qui lui est tombée du ciel. Et voilà les deux époux qui caressent Gotte et qui la font asseoir à leur table. Madame elle-même lui portera son café au lait dans son lit, etc. En même temps ils la pressentent, ils lui demandent ce qu'elle ferait si, par hasard, elle héritait d'une grosse somme. « Oh! dit Gotte en montrant le blanc de ses yeux, si j'avais de la fortune, je la déposerais aux pieds de celui que j'aime. »

Comme les mauvaises pensées s'engendrent l'une l'autre avec une merveilleuse facilité, ce mot de Gotte inspire au bon Courtebec un projet atroce. Puisque Gotte l'aime, s'il divorçait pour l'épouser? C'est ce qu'il essaye de faire entendre, en douceur, à Mme Courtebec. Il faut dire, à sa décharge, qu'il a arrosé son dîner d'une bouteille d'excellent chambertin et de quelques petits verres... C'est égal, il y a un fond de morosité sous la fantaisie folle de ce troisième acte. Cela fait songer aux dernières scènes de *l'Affaire de la rue de Lourcine*; mais, dans le vaudeville de Labiche, l'enchaînement des crimes de Lenglumé s'explique par la terreur; au lieu que c'est la fascination de l'or qui fait pulluler les noirs desseins dans l'âme des Courtebec. Cela est d'un comique violent, mais non d'une grande gaîté. On fait de pénibles retours sur la misère de la nature humaine. « Seigneur, dit la prière chrétienne, ne nous exposez pas à la tentation. » Qui sait, monsieur mon voisin, si vous n'épouseriez pas Gotte? Et qui sait surtout si vous ne feriez pas le petit mouvement du pouce qui supprimerait, à trois mille lieues d'ici, le mandarin chinois et vous donnerait une fortune? Et cette grosse Mme Courtebec, qui souffle dans l'oreille de son mari l'idée scélérate, et ce gros et pacifique Courtebec qui, une fois parti et le chambertin aidant, ne s'arrête plus dans la voie du crime... ne les avons-nous pas vus sous un autre habit, dans les plus sombres drames? N'est-ce pas Macbeth et lady Macbeth? N'est-ce pas le ménage

assassin de *Monte-Cristo* (j'oublie les noms)? J'exagère à dessein mon impression. Mais il est certain que *Gotte* ne vous secoue pas d'un rire innocent, libre, aisé et purement hygiénique. C'est de la farce un peu amère et un peu féroce; de celle qui se gaudit de trouver l'humanité abominable, et de constater qu'il n'y a souvent, entre les honnêtes gens et les coquins, que l'épaisseur d'une occasion...

Au quatrième acte, M. Meilhac revient à un comique plus clément. Les époux Courtebec, en se réveillant le lendemain matin, retrouvent sur l'oreiller leur antique innocence. La veillée criminelle n'a été qu'un mauvais rêve. Ils se repentent, ils se réconcilient. Gotte, touchée des bontés de madame, a renoncé à soupirer pour monsieur, et, quand elle apprend qu'elle est dix-huit fois millionnaire, l'excellente fille les plante là, comme il est naturel, pour aller tout de suite se faire habiller en dame et acheter, à l'agence de Truc-sur-Mer (vous ai-je dit que nous étions aux bains de mer ?) les vingt-sept villas qui sont à vendre.

Mais on apprend à la fin que la lettre du notaire Verduron s'était trompée d'adresse. Elle était pour Mme Lahirel, et c'est Mme Lahirel qui a reçu la lettre d'amour écrite pour Gotte.

Cet échange de lettres est le seul détail par où le noir, farouche et désopilant vaudeville que je viens de résumer se rattache à l'exquise comédie qu'il me reste à vous présenter.

Lahirel est un mari jaloux, mais d'une espèce ori-

ginale. C'est un jaloux plein de franchise et qui se rend justice. Il a cinquante ans et sa femme en a vingt. Il sait qu'elle est sage, mais il n'est pas tranquille. Il passe son temps à regarder Marceline; puis, quand il l'a bien regardée, il se regarde et il compare, et il tire des conclusions. « Il est impossible qu'elle m'aime et il est impossible qu'elle ne me trompe pas... Moi même, si j'étais à sa place, je me tromperais! — Mais alors, lui dit Courtebec, pourquoi l'as-tu épousée? — Eh! parce que je l'aimais. On est si bête quand on aime! Je me sentais tout rajeuni... jusqu'au moment où, selon l'usage, on nous a laissés seuls! »

Il est touchant, ce bon jaloux. Et Marceline est charmante. C'est une honnête femme qui aime tranquillement son mari, parce qu'il est son mari, parce que c'est un brave homme, parce qu'elle a de l'esprit, de la raison et un tempérament calme, et aussi un peu parce qu'il est jaloux. « Cela flatte toujours, dit-elle, qu'un homme devienne si bête à cause de vous. »

Les adorateurs ne lui manquent pas. L'un d'eux la poursuit jusque chez les Courtebec. C'est Alfred des Esquimaux, un petit jeune homme pas méchant qui a gardé un fond de candeur. Il fait sa déclaration. Marceline se moque de lui, gentiment, et s'amuse de son reste de gaucherie et d'innocence. Mais elle ne lui enlève pas tout espoir. « Une femme, dit-elle, peut manquer à ses devoirs pour trois raisons : 1° Si elle est perverse. Or, je ne le suis pas. 2° Si son mari

est insupportable. Mon mari l'est, mais pas encore assez. 3° Si l'homme qui l'aime est irrésistible. Êtes-vous irrésistible? — Et que faut-il faire pour être irrésistible? — C'est bien simple : me donner une preuve d'amour à laquelle je ne puisse résister. »

A Truc-sur-Mer. Lahirel a changé de méthode. Il a juré de ne plus surveiller sa femme et de ne plus être jaloux; et il essaye. En réalité, il est plus jaloux que jamais. « N'abuse pas de ma confiance, dit-il à Marceline... J'en ai si peu! » Là-dessus arrive, à l'adresse de Mme Lahirel, la lettre destinée à Gotte. Lahirel ne peut se tenir de la décacheter. La lettre commence par ces mots : « Délicieuse coquine. » Joignez que Lahirel amène trois fois de suite neuf au baccarat. Plus de doute. Il devient si « insupportable » que Marceline, exaspérée enfin, se décide à ne plus attendre la « preuve d'amour » qu'elle exigeait au premier acte. Elle-même le laisse comprendre à Alfred des Esquimaux. Et alors, par un revirement imprévu et pourtant naturel, le brave garçon, touché jusqu'au cœur, et pris de pitié pour l'aimable petite femme, lui remontre quelle sottise elle va faire et lui conseille de rester fidèle quand même à son imbécile de mari : « Eh quoi! c'est vous, vous qui me parlez ainsi? dit Marceline toute surprise. — Vous m'avez demandé une grande preuve d'amour, répond le bon Alfred, voilà ce que j'ai trouvé de mieux. — Ah! s'écrie la petite femme, c'est gentil ce que vous faites là! Tenez, c'est trop gentil, il faut que je vous embrasse! »

A ce moment même, le mari paraît. Vous l'attendiez. Cette fois, il demandera le divorce. Même quand il sait que la « délicieuse coquine » était Gotte, et que c'est Marceline qui hérite des dix-huit millions, il persiste dans son dessein. Ce désintéressement touche Marceline. Elle daigne alors se justifier, et trouve des mots et un accent qui rassurent son jaloux. « Alors, dit Lahirel, je ne suis pas trompé?... C'est drôle, je ne puis pas me faire à cette idée-là ! »

On le voit, les deux pièces que je viens de raconter n'ont aucun rapport entre elles, sinon qu'elles sont nouées et dénouées l'une et l'autre par le même accident extérieur. Leurs scènes alternent régulièrement, mais ne se tiennent point. Et elles paraissent d'autant moins se tenir que les deux pièces sont écrites, comme j'ai dit, d'un style et dans un esprit sensiblement différents, — le vaudeville étant d'une folie débridée et d'un pessimisme éclatant, au lieu que la comédie est d'une rare délicatesse et d'une cordialité toute souriante.

J'attends que le Palais-Royal modifie son affiche comme il suit : *Gotte*, comédie en deux pièces : 1° *les Courtebec ou la Tentation*, pièce en trois actes, assez courts; 2° *Lahirel ou le Jaloux corrigé*, pièce en un acte, assez long. Je me hâte d'ajouter que, si M. Henri Meilhac s'obstine à maintenir sa combinaison, je me résignerai à goûter simultanément deux œuvres que je préférerais savourer l'une après l'autre. Ce n'est pas un si grand malheur, après tout, que de passer

dix fois de suite, dans la même soirée, du Meilhac délicat au Meilhac délirant. On est un peu cahoté, mais je vous assure qu'on s'y fait. Peut-être aussi M. Meilhac a-t-il eu ses raisons pour s'en tenir à ce plan un peu singulier, dont les inconvénients n'ont pu lui échapper. Ces raisons, je les trouverais en les cherchant, mais je ne les cherche pas, parce que je les condamnerais tout de même... Et peut-être enfin ai-je exagéré, par jeu et par malice innocente, l'indépendance réciproque des deux actions qui se déroulent parallèlement dans *Gotte*, — tout de même qu'une *Iliade* et une *Achilléide* se developpent côte à còte dans l'épopée homérique.

GONDINET

Comédie française : *Un Parisien*, comédie en trois actes, de M. Edmond Gondinet.

1er février 1886.

On me pardonnera d'avoir attendu huit jours pour parler d'*Un Parisien*. Au fond je ne suis pas fâché d'avoir attendu. La pièce m'avait fort amusé ; mais, qui sait ? si j'avais dû en rendre compte au pied levé, peut-être aurais-je été pris, comme plusieurs de mes confrères, d'une singulière honte d'y avoir eu trop de plaisir. J'aurais dit, comme les autres, qu'il y a là beaucoup d'esprit, mais qu'il n'y a point de pièce. Au lieu qu'en prenant mon temps j'ai pu découvrir le sujet d'*Un Parisien*, un peu d'étoffe sous les broderies, un peu de pâte solide sous la mousse légère des mots.

C'était une entreprise hasardeuse et imprudente que de faire jouer *Un Parisien* devant des Parisiens. Je crois que les spectateurs étaient sur leurs gardes et que beaucoup de Parisiens, vrais ou faux, étaient

d'avance secrètement disposés à trouver « que ce n'était pas cela ». Et ils l'ont trouvé, naturellement, et ils ont même été bien durs pour ce pauvre Brichanteau. Sans doute, ils faisaient un retour sur eux-mêmes : « Voyons, est-ce que je suis comme ça, moi? » Et, en effet, ils ne sont pas comme ça; ils ne font pas autant de mots que Brichanteau, et il y en a beaucoup, parmi eux, qui n'ont jamais recueilli d'orpheline. — Ou plutôt ils avaient tous en tête je ne sais quel type absolu du Parisien, et ils comptaient que M. Gondinet le leur mettrait sous les yeux. Or, c'est ce que ni M. Gondinet, ni personne ne pourra jamais faire, et l'on comprend aisément pourquoi. Ce type du Parisien par excellence devrait réunir les traits communs à tous les Parisiens, et c'est de cela qu'il serait fait tout entier. Or, ces traits se réduisent à assez peu de chose. Ce sera, si vous voulez, une certaine tournure d'esprit, dégagée et un peu frivole, l'habitude de la raillerie, un esprit d'ironie, de tolérance et de détachement aimable... Et puis c'est tout. Le parisianisme ne saurait donc constituer un caractère : ce n'est qu'une allure, une façon d'être, je dirais presque *un accent*. Il y a assurément des Parisiens, et il y en a même en province, et c'est à cet accent qu'on les reconnaît. Mais un homme qui ne soit que Parisien, mais le Parisien absolu, je ne l'ai jamais rencontré et je ne puis même le concevoir.

Maintenant est-ce bien « *un* Parisien » que Brichanteau? Et le titre modeste de la pièce de M. Gon-

dinet est-il justifié? Pour moi il me semble bien difficile de refuser à Brichanteau l'accent de Paris. Il a, au plus haut point, cette habitude de « persiflage », comme on disait au siècle dernier, de « blague », comme on dit aujourd'hui, qui caractérise éminemment l'esprit parisien. C'est, de plus, un épicurien délicat, un dilettante, un nonchalant très ingénieux, qui a su arranger et composer toute sa vie avec art et qui tire doucement de Paris tout le plaisir qu'il peut donner. Très égoïste, en apparence, très indulgent, très indifférent, très bon garçon, au reste spirituel en diable... Si vous lui refusez le nom de Parisien, à qui le donnerez-vous? — Mais il s'applique trop à être Parisien, et dès lors il ne l'est plus autant qu'il le croit. — J'avoue que cette affectation ne m'a pas frappé. — C'est donc que vous-même n'êtes pas Parisien? — Alors nous n'en sortirons plus, à moins de dire que cette affectation est plutôt du fait de M. Coquelin aîné que de celui de M. Edmond Gondinet.

Il est vrai aussi (mais il le fallait bien) que Brichanteau est un Parisien d'une certaine espèce. C'est un Parisien qui aime Paris et qui l'avoue, et cela lui a fait tort. Il habite boulevard des Italiens; il vit entre la Madeleine et la rue Drouot; il ne voyage pas; il trouve que la verdure est déjà trop crue aux Champs-Élysées; il reste des heures à sa fenêtre, renversé dans un bon fauteuil, à écouter le bruit délicieux de son cher boulevard. Là-dessus, ceux qui se

donnent pour les vrais, les seuls Parisiens, se récrient de pitié : « Ça, un Parisien? Allons donc! Mais un Parisien demeure au parc Monceau ou dans le quartier de l'Etoile. Un Parisien voyage. Un Parisien passe l'hiver à Monaco et l'été à la mer. Brichanteau est un Parisien d'il y a cinquante ans, du temps de Roqueplan ou d'Auber. Ou plutôt Brichanteau n'est qu'un provincial. » Ces objections sont spécieuses. Mais, outre qu'il faut tenir compte ici d'un peu d'exagération scénique, pourquoi Brichanteau ne représenterait-il pas une variété particulière du Parisien, je veux dire le Parisien amoureux de Paris? Cette espèce se fait rare, mais elle n'a pas complètement disparu, je vous assure. Maintenant il est possible que ceux-là surtout aiment chèrement Paris qui sont venus de leur province et qui croient l'avoir découvert. Vous vous rappelez que le Gascon Montaigne aimait la grande ville jusque dans ses verrues. Brichanteau appartiendra donc, si vous le voulez, à l'espèce des Parisiens qui ne sont pas nés à Paris, et qui n'en sont que plus Parisiens.

Le parisianisme de Brichanteau offre encore une autre particularité. Ce Parisien, qui a le ridicule d'adorer Paris, est de plus « un homme sensible ». Sur quoi les Parisiens de tout à l'heure, se formant sans doute du Parisien une image à la Balzac, rêvant la Palférine, Rubempré ou tout au moins Morny, haussent les épaules avec dédain devant ce candide Brichanteau qui sait si peu la vie, qui recueille une

orpheline, comme dans les romans, qui la fait élever par une gouvernante dans un coin de sa garçonnière et qui n'a pas l'air de se douter que cela peut paraître étrange. Mais d'abord il faut faire ici la part d'un peu de fantaisie, comme dans certains petits chefs-d'œuvre de MM. Meilhac et Halévy. Pour moi, ce rien de romanesque, mêlé à une vive esquisse de mœurs contemporaines, n'a rien qui me déplaise. On dit : « Cela est absurde, cela ne se fait pas. Dans la réalité, votre viveur n'aurait jamais l'idée saugrenue de s'embarrasser de cette petite. Au moins, si par un caprice bizarre il recueillait Geneviève, la mettrait-il au couvent. » Mais Brichanteau ne nous dit-il pas lui-même qu'il a plaisir à voir la petite « tripoter près de lui ses pelotons de laine » ? M. Gondinet a justement voulu que son Parisien gardât un joli coin de sensibilité et presque d'ingénuité. Et qui ne sait que ce mélange de scepticisme et de tendresse se rencontre en effet assez fréquemment chez les Parisiens? Les exemples ne manqueraient pas s'il n'était indiscret de les citer. On n'aurait pas de peine à découvrir chez M. François Coppée, Parisien de Paris pourtant, et dont la conversation manque étrangement de naïveté, un fond de sensibilité et, peu s'en faut, de sensiblerie populaire. Et, sous une forme littéraire très différente, vous trouveriez un mélange analogue dans plus d'une pièce de MM. Meilhac et Halévy, déjà nommés. L'auteur de *Mme Cardinal* n'est-il pas aussi celui de l'*Abbé Constantin?* Et j'imagine que vous ne traiterez point

M. Halévy de provincial. Enfin, nous avons tous connu des boulevardiers « gobeurs » et qui n'étaient point pour cela des sots.

Après cela, il me semble que le dessein de M. Gondinet est clair comme le jour, et qu'il fallait un peu de mauvaise volonté pour ne point le voir. La « variété » qu'il a voulu nous montrer est justement celle du Parisien sensible. La pièce, si les sous-titres étaient à la mode, pourrait aussi bien s'appeler : « l'Egoïste généreux », ou « le Sceptique tendre », ou « le Boulevardier romanesque ». L'idée essentielle de l'auteur a dû être de développer ce piquant contraste d'un esprit ironique et d'un très bon cœur. Mais en même temps il a voulu faire ressortir le parisianisme de son héros par une opposition facile, en le fourvoyant en pleine province, et peut-être ce long épisode obscurcit-il un peu son dessein principal. Ce dessein n'est certes pas difficile à démêler, mais je ne le trouve point marqué assez constamment ni assez fortement, et ce serait là, à mon avis, l'unique défaut de la pièce.

Mais, ce point accordé, M. Gondinet a certainement imaginé les détails les plus propres à mettre en lumière le parisianisme spécial de Brichanteau. D'abord son départ pour la province est plaisamment motivé. Son nouveau propriétaire, M. Savourette, vient lui donner son congé. Car Mme Savourette, au temps où elle s'appelait Mme Valageot, a eu des bontés pour Brichanteau qui a même fait décorer son premier mari, et la bonne dame ne serait pas tranquille si

Brichanteau restait dans sa maison. Voilà donc notre Parisien obligé de déménager : il est atterré et, par un coup de désespoir, il se décide à suivre à Montauban des parents de province, M. et Mme Pontaubert et leur fille Léonide, élève aussi diplômée que possible du lycée de filles de Toulouse. On a dit : « Un Parisien qui a peur d'un déménagement, mais c'est stupide ! Personne ne déménage plus facilement qu'un Parisien ! » Pardon : je vous jure qu'il y en a que cela ennuie. A entendre certains critiques, on dirait qu'un Parisien est essentiellement un homme qui n'aime pas Paris et que les déménagements amusent. C'est très bizarre.

Voilà donc Brichanteau à Montauban. Les mêmes farceurs qui avaient dit : « Ça, un Parisien ? » ont dit : « Ça, la province ? » Il est certain que ce n'est pas toute la province, et qu'il y a là, d'ailleurs, comme dans toute la pièce, une pointe d'exagération plaisante. Mais il me paraît aussi que M. Gondinet a su dégager précisément ce qui, dans la vie provinciale, doit agacer le plus un Parisien de l'espèce de Brichanteau. Ce que Brichanteau aime dans Paris, c'est la liberté complète, une sorte de solitude charmante et toujours amusée, la joie de faire ce qu'il veut sans se mêler de ce que font les autres. Or, à Montauban, il ne peut bouger sans que toute la ville braque les yeux sur lui. Quarante-sept fenêtres surveillent le jardin des Pontaubert. Il ne peut faire un pas sans marcher sur une convenance. On lui enlève Geneviève parce qu'il n'est

pas « convenable » qu'elle reste auprès de lui, et on la met en pension chez deux vieilles demoiselles qui lui disent pis que pendre de son tuteur. Avec son laisser-aller de Parisien, il compromet, sans s'en douter, Mlle Léonide. Mme Pontaubert la lui jette à la tête, les bijoutiers lui font des offres pour la noce, et la fleuriste, sans attendre la commande, lui envoie le bouquet de fiançailles...

Heureusement M. Savourette vient le tirer de là. Le digne homme a trouvé au fond d'un pot, sur la cheminée de son locataire, une photographie de Mme Savourette. Très digne, il demande une explication : « Hé! dit Brichanteau, celle que vous a donnée Mme Savourette est la vraie. — Et laquelle? — Il ne me plaît pas de la répéter. » Sur quoi, M. Savourette télégraphie à sa femme qui, rassurée par la discrétion de Brichanteau, consent à lui rendre son appartement. Et le Parisien reprend le train de Paris en emportant Geneviève.

Nous rentrons dans le vrai sujet de la pièce. C'est la vieille histoire du tuteur qui finit par aimer sa pupille. La donnée n'est pas neuve, mais elle est toujours excellente, car les conditions et les détails en peuvent être variés à l'infini. Déjà, à Montauban, Brichanteau a été très frappé de la gentillesse de Geneviève. A Paris il s'aperçoit, à l'attitude d'un ami, qu'il a fait sans le savoir une situation difficile à cette enfant. Après une scène où ce bon diable de viveur explique à Léonide Pontaubert, devant Gene-

viève, qu'elle doit se marier selon son cœur, et à quels signes une jeune fille reconnaît celui qu'elle aime, il découvre tout à coup qu'il aime, lui, la petite orpheline. Je l'avoue ingénument : cette scène, un peu artificielle, où le vieux boulevardier débite sa petite homélie entre les deux fillettes qui s'essuient les yeux, m'a paru gracieuse et piquante.

Je n'ai indiqué que le principal de l'action. Mais que d'épisodes réjouissants ! et, partout, que de jolis mots ! Je n'en veux pas citer un seul, car je n'aurais pas le cœur de choisir. Il est regrettable que tous ne soient pas, comme on dit, des « mots de situation », en sorte que plusieurs pourraient à la rigueur se détacher des scènes dont ils sont le très précieux ornement et se transporter dans quelque autre pièce. Oui, c'est vrai, et c'est vrai aussi qu'il y a dans *Un Parisien* un peu trop de froufrou et de papillotage. L'action pourrait se développer plus simplement et plus largement. Et j'aimerais, par exemple, que, en même temps que Brichanteau s'éprend pour sa pupille d'une tendresse croissante, il fût épouvanté des embarras, des dérangements de toute sorte que cette petite fille apporte dans sa vie si commode et si bien organisée d'égoïste raffiné. Une lutte s'engagerait au cœur du vieux Parisien, qui pourrait être plaisante et touchante. Mais, telle qu'elle est, la pièce de M. Gondinet m'a charmé. L'observation rapide s'y relève d'un aimable caprice d'imagination. J'aime Brichanteau, je le connais, je l'ai rencontré, et son cas m'in-

téresse. Le domestique Gontran, raisonneur et indulgent pour son maître, est une esquisse d'une touche bien fine et bien moderne. Il est évident que M. Gondinet a trop d'esprit, mais je ne mets point d'amertume dans le reproche que je lui en fais. Il paye assez cher cette intempérance, car c'est à cause d'elle que sa pièce, qui est claire, n'est pourtant pas lumineuse, puisqu'on a affecté de ne pas la comprendre. Mais, si vous voulez bien vous pénétrer d'avance de ce qu'il a voulu faire et de ce qu'il a d'ailleurs presque fait, vous passerez à la Comédie française deux heures exquises.

ERNEST RENAN[1]

L'*Abbesse de Jouarre*, drame, de M. Ernest Renan (Calmann Lévy).

24 octobre 1886.

Le dernier livre de M. Renan a provoqué des accès de pudeur bien divertissants chez un grand nombre de pharisiens, ou de simples nigauds. Il y a deux ou trois phrases qu'on se répète, d'un air à la fois scandalisé et émoustillé : la phrase de l'avorton, celle du signe de la croix de la Bretonne... J'ai rencontré des gens qui voyaient déjà l'auteur de la *Vie de Jésus* enfermé pour sadisme dans ses vieux jours et occupant ses journées à tracer sur le sable, du bout de sa canne, des figures symboliques empruntées aux cultes phéniciens... Il m'a été impossible, après avoir lu l'*Abbesse de Jouarre*, de partager ces étonnements vertueux ni ces sombres prévisions. C'est un livre exquis, d'un grand charme, tout plein d'humanité, de

1. Cf. *Les Contemporains*, 1re série. (Lecène et Oudin.)

bonté, d'indulgence, — et de candeur. M. Renan, que beaucoup considèrent comme un Protée insaisissable aux détours infinis, a toujours écrit ce qu'il pensait et sentait, avec une franchise absolue. Et c'est souvent par là qu'il a semblé extraordinaire. Il n'a pas cru que sa très haute situation dans la science et dans la littérature, la gravité et le caractère officiel de ses fonctions, l'obligeassent à ignorer que la femme existe, et qu'elle occupe une assez grande place dans la vie des hommes. Le jour où il s'est senti troublé et intéressé par la femme, il l'a dit. Seulement, ce jour-là a été pour lui un peu plus tardif que pour d'autres. Puis, il venait à la femme avec des dispositions particulières, déterminées par son éducation cléricale et par tout son passé. Et c'est pourquoi il a eu, en présence du monstre, des impressions originales. Ces impressions, il les a exposées avec la gravité, l'ironie et la grâce qui lui sont habituelles. Mais il faut être étrangement frivole, gaulois au sens le plus chétif du mot, disciple du Caveau et adepte de la théologie de Béranger ; il faut avoir l'esprit bien mal fait et le nez singulièrement tourné aux friandises banales pour flairer dans ces confessions ce que quelques-uns y flairent. Pour moi, c'est justement ce que je sens de scrupule et de pudeur chrétienne tout au fond des hardiesses de l'*Abbesse de Jouarre* qui me rend ce livre adorable. Je n'y trouve pas le plus petit mot pour rire. Pour sourire, je ne dis pas. L'*Abbesse de Jouarre*, c'est le retour aux bonnes lois de

nature d'un esprit qui s'en est éloigné dans la saison où le commun des hommes y obéit le plus volontiers. C'est donc un retour par le plus long, avec beaucoup de complications et de cérémonies. Mais ces cérémonies sont charmantes. Les bons boulevardiers, qui ont pris tout de suite le plus court, jugent ce livre inconvenant. Ils sont admirables ! Moi, je trouve le cas du grand écrivain on ne peut plus intéressant, — je dirai même touchant, pour peu que vous me pressiez.

Mais, avant de vous donner mes raisons, il faut vous rappeler le sujet du drame. Il commence en pleine Terreur. Julie de Saint-Florent, abbesse de Jouarre, libre esprit et grand cœur, incrédule aux dogmes chrétiens, mais fidèle aux rites de la religion et de toute l'ancienne institution monarchique à cause des bienfaits qu'elles ont apportés au monde, est enfermée dans la prison de l'ancien collège du Plessis, où elle attend la mort. Elle y rencontre le marquis d'Arcy, qui l'a aimée autrefois, et à qui elle s'est refusée, par dignité, et aussi parce que la liberté d'esprit doit avoir pour rachat le respect absolu des règles qui maintiennent l'ordre social. D'Arcy pensait comme elle ; mais il estime que les circonstances les délient de ce devoir : « Assignés pour une mort très prochaine, nous sommes libres ; les lois établies en vue des nécessités d'un monde durable n'existent plus pour nous. » Julie ne trouve à lui opposer que son orgueil : « Nous n'avons en ce moment à tenir compte de personne : mais jusqu'à la chute du couperet.

nous aurons à tenir compte de nous-mêmes... Voulez-vous donc que je me présente devant la mort amoindrie à mes propres yeux? » D'Arcy lui répond : « Vous croyez entrer plus grande dans l'éternité avec votre attitude inflexible. Erreur, croyez-moi. Moindre vous y serez... La vertu altière est chez la femme un vice. Quelque chose vous manquera éternellement; éternellement, vous pleurerez votre virginité... » Julie cède et s'abandonne, quelques heures avant le supplice.

On fait l'appel des condamnés; Julie a été rayée de la liste. Un officier républicain, un des vainqueurs de Fleurus, frappé de la beauté de son attitude devant le tribunal révolutionnaire, a obtenu sa grâce. Mais elle ne se croit plus le droit de vivre. « Je n'ai manqué à mon vœu que quand je pouvais me croire déjà en la possession de la mort. Je serais lâche, parjure, avilie, si je profitais de ce sursis misérable. J'ai donné des arrhes à la mort; je payerai. » Elle essaye de s'étrangler avec son bandeau d'abbesse. On la sauve. Un prêtre qui se trouve dans la prison, l'abbé Clément, la force à lui faire sa confession. « Voyez, ma fille, lui dit-il, le danger de prendre la vie plus haut que ne le veut notre condition misérable... Vous avez eu tort de raisonner avec le devoir. L'aspiration transcendante est mauvaise en tout; oh ! vous devez maintenant le voir; heureux les simples! » Et il lui impose pour pénitence d'accepter la vie.

Un an s'est écoulé. Julie est devenue mère d'une petite fille. Elle gagne son pain en faisant des com-

missions pour deux marchandes de gâteaux du jardin du Luxembourg. C'est là que La Fresnais la revoit. Il lui demande son secret : elle le supplie de ne point l'interroger et de ne plus la revoir. Six ans s'écoulent encore. La Fresnais est devenu un très brillant général. Il a su le secret de Julie par le frère de l'ancienne abbesse de Jouarre. Il accepte tout, car il l'aime toujours. Le frère de Julie intervient. « Chère sœur, il faut en finir... Les temps que nous avons traversés, et dont notre devoir à présent est de réparer les ruines, ont été comme un interrègne de la nature... L'homme n'a eu momentanément d'autre loi que la noblesse de son cœur. Cette loi, qui ne chôme jamais, vous l'avez observée... Je vous absous. La Fresnais représente, en ce siècle naissant, un principe excellent, l'anoblissement par la victoire... Vous l'aimez... Épousez-le. » Julie, revenue au respect des formes établies, objecte ses anciens vœux. Mais le premier consul a reçu du pape le droit de l'en délier. Elle tend la main à La Fresnais.

Ai-je besoin de dire que la forme est ravissante? Des phrases courtes, où la même pensée est exprimée par des formules de plus en plus surprenantes et qui tout doucement aboutissent, sans qu'on sache comment, à une dernière formule, d'une hardiesse impertinente et tranquille; puis, une phrase plus longue, sinueuse et comme fluide, qui berce, ainsi qu'un flot transparent, quelque claire image... Cela est d'un art merveilleux. Au reste, cette langue indé-

finissable, tous les personnages la parlent plus ou moins, — tous, jusqu'au geôlier et aux marchandes de pain d'épices. Et quant aux autres... On entend Julie, au moment le plus pathétique, alors qu'elle doit haleter d'émotion, s'exprimer ainsi : « Qu'il en coûte de se faire dans l'ordre moral une loi pour soi seul ! » et d'Arcy : « Votre grande intelligence, saisissant à la fois les pôles opposés des choses, a toujours séparé l'esprit de la lettre, l'institution de son but idéal, la convention de ce qui la justifie. » C'est une sorte de transposition philosophique du langage de la passion. Et, d'autres fois, Julie et d'Arcy parlent comme des héros de Diderot ou de Jean-Jacques : « Arrêtez-vous, vous me percez le cœur... Oh! lutte affreuse ! D'Arcy, vous me forcez à vous haïr ! » Il est vrai qu'ils parlent aussi comme des poètes : « J'eus pour elle une de ces amitiés d'enfance qui embaument toute une vie et servent de chemin couvert à l'amour, en permettant une douce familiarité. »... « Je toucherai le rivage glacé, toute moite encore de tes baisers; je m'assoirai dans la nuit, à peine séparée de toi. » Comment tout cela se fond, je ne sais, mais c'est un délice.

Si maintenant vous voulez pénétrer jusqu'au fond de l'œuvre, vous la trouverez intéressante de deux façons : par la bizarrerie de l'idée principale qui reste obscure, ou du moins inexpliquée, et par l'étrangeté du sentiment dominant qui, en revanche, est fort clair et nous fait entrer assez avant, ce me semble, dans l'âme de l'écrivain.

L'origine du drame paraît être dans cette page de la préface : « Je m'imagine souvent que, si l'humanité acquérait la certitude que le monde dût finir dans deux ou trois jours, l'amour éclaterait de toutes parts avec une sorte de frénésie; car ce qui retient l'amour, ce sont les conditions absolument nécessaires que la conservation morale de la société humaine a imposées, etc... » M. Renan a raison, et l'expérience a été faite : Thucydide nous raconte que, pendant la peste d'Athènes, les habitants de la ville, se sentant tous menacés d'une mort prochaine, se livraient aux débauches les plus effrénées... Mais quelles conclusions M. Renan tire-t-il de là ? C'est ici que l'incertitude commence.

Julie et d'Arcy, qui, pendant de longues années, ont lutté contre leur amour et considéré cette lutte comme un devoir, s'abandonnent tout à coup. Pourquoi? Parce qu'ils doivent mourir et que leur faiblesse devient sans conséquence, ne risque plus de troubler l'ordre social ni de faire tort à qui que ce soit. Ils n'ont plus à songer aux suites de leur acte. D'Arcy précise : ils sont bien sûrs de ne pas faire d'enfant. Il exprime cela par cette étonnante périphrase : « Le fruit de notre amour mourra avec nous, avorton de quelques heures, perdu dans le sein de la nuit infinie... » Et M. Renan approuve Julie et d'Arcy, on n'en saurait douter. C'est bien lui qui parle, sinon par la bouche de d'Arcy, du moins par celle du marquis de Saint-Florent.

La conclusion ? Il semble qu'elle doive être bien modeste. M. Renan veut, sans doute, nous apprendre qu'il n'attache aucune idée de péché à l'œuvre de chair, laquelle n'est en soi ni bonne ni mauvaise, et ne devient coupable, en certains cas, que par les suites qu'elle peut avoir. Rien de plus. Cette opinion est radicalement antichrétienne, mais elle n'est pas prodigieusement originale. Et, pour tout dire, l'aventure de Julie et de d'Arcy n'a rien qui nous transporte. Ils se sont contenus jusque-là par décorum et par respect de l'ordre établi; du moment où ils ne risquent plus de scandaliser leurs frères ni d'ébranler les institutions, ils s'en donnent ! C'est bien. Mais cela prouve, d'abord, que leur vertu leur pesait étrangement, puis, que cette vertu n'était qu'une vertu de politiques et n'avait pour fondement que l'intérêt social. Cela prouve enfin (songez donc ! trois heures avant la mort !) qu'ils ont du tempérament. Ce sont deux philosophes positivistes pleins de santé. Nous n'avons rien à leur dire; mais nous n'avons pas non plus à les admirer. Ce qu'ils font est légitime, mais n'a vraiment rien d'héroïque. Il est toujours très facile, quand on n'est pas malade, de suivre certaines lois de la bonne nature.

Eh bien ! il paraît que nous nous trompons. La conduite de Julie et de d'Arcy a quelque chose d'extrêmement élevé et, peu s'en faut, de sublime. Car « le bien est le but de ce monde, et l'amour est l'expression intense du bien ». Quel bien ? Tout ce

passage est si équivoque qu'on peut très bien croire qu'il s'agit ici de bien moral. Plus loin, d'Arcy dit à Julie qui résiste encore : « Moi qui n'ai à sauver ni l'honneur d'un Ordre, ni je ne sais quel vœu frivole, je suis *plus grand* que vous. » En quoi plus grand ? Je prends ma tête dans mes mains et ne trouve pas... Quand la chose est faite. Julie dit à son ami : « Merci pour ton acte de maître ! Tu m'as rendue *plus chrétienne* que je ne l'étais. » — En quoi plus chrétienne, Seigneur ? Voilà un genre de baptême qui n'a été prévu par aucun théologien. Pendant que Julie est en train, que ne s'écrie-t-elle comme Pauline :

> Je vois, je sais, je crois, je suis dé... sabusée !

Je comprends bien que d'Arcy et son abbesse ne se sont pas ennuyés ensemble, et cela ne me fâche point, et, s'il ne leur faut que mon absolution, je la leur administre à pleines mains. Mais le sublime de leur conduite m'échappe absolument. Ils appellent ça « christianisme supérieur » et « aspiration transcendante ». — « Voilà, aurait pu dire quelque contemporaine de l'abbesse de Jouarre, bien des affaires pour une coucherie. » Revenir à la loi naturelle avec ce fracas, voilà qui n'est guère naturel !...

Mais, au moment même où nous constatons ce qu'il y a d'étrange et d'un peu obscur dans le livre de M. Renan, nous touchons à ce qui en fait le charme intime et rare. Cette bizarrerie s'explique par l'invincible sentiment de pudeur qui est, comme j'ai dit, au

fond de l'œuvre et qui paraît surtout par l'effort que fait l'écrivain pour se mettre au-dessus.

Cette façon de prendre les choses de l'amour est bien d'un ancien clerc, d'un homme en qui les enseignements de la morale chrétienne ont été profondément imprimés dans son enfance et dans sa jeunesse. Si cet homme revient au *naturam sequere*, ce ne sera jamais de la même allure ni avec la même sécurité que ceux dont le christianisme a été superficiel et éphémère. L'amour physique ne sera jamais pour lui une chose toute simple et tout unie. Car, songez-y, pour le vrai chrétien, et plus encore pour celui qui a franchi le seuil du sanctuaire et s'est approché de l'autel, la chair n'est que souillure, et ses œuvres sont abominables en elles-mêmes, depuis la faute d'Adam. Le plus grand péché, le péché par excellence, c'est l'impureté. Et l'impureté subsiste, même dans le mariage, dès que les époux accordent quelque chose au plaisir et font plus que n'exige la propagation de l'espèce. Cela est la pure doctrine chrétienne. La chair est maudite. « Les dévots, dit la Bruyère, ne connaissent de crime que l'incontinence. » Cette remarque va loin... Mais que suit-il de là ? C'est que le clerc ou le prêtre, émancipé, continuera d'attacher une importance énorme à « l'œuvre de chair ». Et même c'est le tranquille et libre accomplissement de cette œuvre qui constituera pour lui l'émancipation totale de l'esprit. Et c'est pourquoi Julie et d'Arcy, à qui M. Renan a prêté involontairement son âme, font

tant de manières pour en venir là. Dans la réalité, un gentilhomme et une abbesse incrédules du XVIIIe siècle n'y auraient pas mis tant de façons. Les empêchements dont ils nous parlent sont de ceux qu'il est facile de lever. S'ils craignaient de scandaliser les simples, ils n'avaient qu'à prendre quelques précautions ; et, s'ils avaient eu un enfaut, il leur était aisé d'assurer son sort. S'ils étaient vraiment des gens du siècle dernier, ils se seraient donnés l'un à l'autre dès le premier jour. Mais l'esprit qui est en eux c'est celui de l'auteur de la *Vie de Jésus ;* et, ils ont beau dire, ce qui les a retenus, ce ne sont point des raisons de convenance ni d'intérêt général, c'est l'idée persistante et ineffaçable, encore qu'inavouée, que le plaisir charnel n'est en lui-même que souillure et péché. Et cela explique que la pensée de ce péché suprême exerce sur eux une sorte de fascination, et qu'ils en parlent tant, et que leur imagination s'y enfonce et ne s'en puisse dépêtrer.

Mais aussi, dès qu'ils ont consenti à ce qui reste pour eux un péché, ils éprouvent le besoin invincible d'ennoblir, de spiritualiser, de sublimiser un acte si simple, de lui attribuer un caractère religieux, d'en faire une espèce de sacrement mystique. Ils n'auront jamais le courage de considérer cet acte tout nu, et de le prendre pour ce qu'il est. Il faut absolument qu'ils y fourrent Dieu, et le ciel, et l'infini. Et ainsi ils demeurent chrétiens et tout préoccupés de pureté et de pudeur chrétienne, au moment même où ils

offensent cette pudeur... « Plus que jamais, dit Julie en sortant des bras de d'Arcy, je suis sûre que notre passage à travers la lumière répond à une volonté du ciel, et que l'ombre où nous allons entrer n'est que le revers d'un autre infini, comparable au sein d'un père. » Un peu avant, d'Arcy disait à son amie : « Le don suprême s'est présenté à vous... », un peu comme Jésus dit à la Samaritaine : « Si vous connaissiez le don de Dieu !... » et, tout en remettant ses vêtements en ordre : « L'amour, s'écrie-t-il, est la révélation de l'infini, la leçon qui nous enseigne le divin. » Au fond, ces mots n'ont aucun sens précis. Qu'importe ? Il faut, à ces âmes incurablement chrétiennes, ce galimatias religieux pour se consoler de leur chute.

Ainsi, ce qui rend ce livre si attachant et si singulier, c'est que l'amour charnel y est absous et glorifié par un homme pour qui cet amour *a été* la suprême souillure, et qu'on le sent à travers les hardiesses trop préméditées de cette glorification inquiète. Et il y a autre chose encore. Le livre est d'un homme qui s'est trop tard soucié de l'amour. Si l'on sent du trouble dans l'*Abbesse de Jouarre*, on y sent plus encore du regret. Regret de quoi ? Laissez-moi vous conter un apologue.

Il y avait autrefois, dans une ville de l'Inde, un fakir très saint, nommé Valmiki, qui, dès son adolescence, s'était appliqué à dompter sa chair par les macérations afin d'entrer vivant dans la paix du Nir-

vâna. Mais, un jour, ayant lu des livres étrangers, il reconnut la vanité de son entreprise et cessa de croire à ce qu'enseigne le Bouddha. Même il écrivit des ouvrages où il démontrait que le Bouddha n'avait point fait de miracles et qu'il n'était point Dieu. Mais, en même temps, il professait une sagesse si haute et si sereine, et ses écrits avaient tant de grâce. qu'il se fit, dans la ville et dans tout le royaume, un grand nombre de disciples et d'admirateurs.

Cependant, Valmiki continuait à vivre dans la chasteté, afin que nul ne pût dire que c'était l'attrait des plaisirs grossiers qui l'avait fait renoncer à ses premières croyances. Mais, à mesure qu'il avançait en âge, il semblait aimer beaucoup les femmes, et il parlait d'elles, sans nécessité, dans tous ses livres comme si elles l'eussent préoccupé très vivement. Et il écrivait sur elles des choses si douces, si caressantes et si délicates, que tous ceux qui le lisaient en étaient charmés et troublés jusqu'au fond de leur cœur.

Or, un jour, une veuve de trente ans, qui s'appelait Maïa, jolie, intelligente et riche, eut cette pensée :

— Si Valmiki parle ainsi des femmes, c'est sûrement qu'il regrette de ne les avoir pas connues dans sa jeunesse. Il voudrait les connaître à présent ; mais, il n'ose, soit par timidité, soit parce que sa vie passée et sa grande situation l'obligent à persister, par dignité, dans son amère continence. Eh bien ! j'irai, et je me livrerai secrètement à lui. S'il n'a plus la jeunesse et la beauté du corps, il a la bonté, il a l'es-

prit, il a le prestige de la gloire et du génie, et il ne m'en coûtera pas trop d'être son initiatrice. Enfin, j'ai pitié de lui ; et je veux qu'il ait connu par moi, avant de mourir, ce que n'ignore presque aucun des autres hommes.

Maïa s'habilla de gazes légères et se parfuma soigneusement. Elle alla chez Valmiki à la nuit tombante, s'assit auprès de lui, et l'interrogea sur quelque points de philosophie. Et, tout en lui parlant, elle se serrait contre lui, elle le grisait de son haleine, et. enfin, elle lui passa ses bras nus autour du cou :

— Je sais, dit-elle, de quoi vous souffrez : prenez-moi.

Mais Valmiki se dégagea doucement et répondit :

— Vous vous trompez.

Par la fenêtre ouverte, qui donnait sur la campagne, on pouvait voir, aux dernières lueurs du crépuscule, une bergère de quinze ans, toute blonde et toute rose, qui ramenait ses moutons.

Valmiki la montra du doigt à Maïa, et dit avec une grande tristesse :

— Je voudrais avoir vingt ans et être aimé d'une enfant pareille à celle-ci. Or, voilà ce que vous ne pouvez me donner, ni vous, ni personne.

Et, comme Maïa s'en allait, toute confuse, elle entendit Valmiki murmurer derrière elle une des phrases de son dernier livre :

— Quelque chose te manquera éternellement; éternellement, tu pleureras ta virginité.

LÉON TOLSTOÏ

La Puissance des ténèbres, drame en cinq actes, du comte Léon Tolstoï, traduit par M. E. Halpérine (librairie académique Didier).

6 juin 1887.

On est rassasié de livres; on croit qu'il n'est plus possible d'en écrire de nouveaux et que tous ceux qu'on pouvait faire on été faits. Les œuvres même des plus habiles et des plus réputés de nos contemporains, on les connaissait, semble-t-il, avant de les lire. On les parcourt cependant avec un reste de curiosité, mais sans que le cœur en batte plus vite ni que les yeux s'humectent un instant. On jurerait qu'on a perdu à tout jamais la faculté d'être ému par les choses imprimées. Et cela arrive surtout au malheureux critique, qui n'a plus le droit de lire naïvement et pour son plaisir, et qui n'ouvre plus un livre qu'avec l'obsédante préoccupation de savoir « comment c'est fait » et « ce qu'il en dira »... Mais un jour, tandis qu'il feuillette avec une défiance tranquille et résignée

un ouvrage nouveau, — tout à coup il se sent pris. Une pitié, une tendresse où une terreur l'envahit. Ce que ce livre lui raconte, c'est peut-être une très vieille histoire; et pourtant il lui semble qu'il ne la connaissait pas. C'est comme s'il découvrait l'humanité. Et alors il pardonne à la littérature; il reprend confiance; il se dit que l'art ne meurt point, et que le monde a beau être vieux et toujours le même, toujours il se rajeunira au miroir de certains hommes privilégiés, pour la consolation et le ravissement des autres hommes. Il n'y faut que bien voir, sentir profondément, et avoir du génie.

Le drame récent du comte Tolstoï, la *Puissance des ténèbres*, m'a donné cette surprise, ce coup au cœur, et cette grande joie. J'en avais cependant commencé la lecture avec un parfait détachement, sans désir d'admirer et d'être ému. Même je me disais qu'on a beaucoup vanté ces Russes; qu'on a un peu trop accablé, sous leur naturalisme évangélique, le naturalisme curieux, sensuel et dédaigneux de nos romanciers; que ceux-ci, sachant mieux choisir, mieux lier, mieux composer, sont, après tout, de plus grands artistes; que leur refus de s'attendrir et de s'apitoyer trop visiblement n'est peut-être qu'une pudeur ou bien une crainte de sortir de l'art, de nous émouvoir à trop bon compte et par des moyens qui ne relèvent pas de la littérature; que leur morosité même, leur pessimisme, leur mépris des hommes est un sentiment très intéressant, très humain, et qu'enfin rien ne

nous empêche d'éprouver cette pitié qu'ils n'expriment pas volontiers, mais que la tristesse et la brutalité de leurs tableaux nous suggèrent... Ainsi je réclamais pour mes compatriotes et je les voulais défendre contre ces Slaves diffus, dés ordonnés et mystiques... Eh! ce n'est pas difficile d'être mystique! Si nous voulions... Et pendant ce temps-là, à travers la forme bizarre et dépourvue pour nous de beauté proprement littéraire, à travers la singularité et parfois l'obscurité de tournures et d'images probablement intraduisibles, subitement l'âme de Tolstoï m'ébranlait d'une secousse, s'emparait de moi et bientôt me possédait tout entier.

C'est loin, loin, là-bas, dans la Russie immense. Là vivent des paysans plus primitifs, plus près de la terre, plus ignorants que les derniers paysans de France: de pauvres créatures ne roulant dans leur cerveaux étroits qu'un très petit nombre d'idées, en proie aux instincts élémentaires, et sur qui règne vraiment « la puissance des ténèbres ».

Le drame qui se joue entre eux est extraordinairement brutal. Le « riche moujik », Petr Ignatitch, a épousé en secondes noces Anissia. Il a une fille du premier lit, Akoulina, « un peu dure d'oreille et un peu idiote », et Anissia lui a donné une autre fille, la petite Anioutka. Petr est de santé chétive et passe ses journées à se traîner et à grogner sur le poêle de l'isba. Anissia le hait et le malmène, et elle a pris pour amant son valet de ferme, Nikita. Mais elle apprend que les parents de Nikita veulent le marier avec

une certaine Marina. « Écoute, Nikita, dit-elle, si tu épouses Marina, je ne réponds pas de moi... Je me tuerai. J'ai péché, j'ai violé la loi; mais à présent, impossible d'y revenir... » Nikita, passif, promet ce qu'elle veut et la prend dans ses bras...

A ce moment Matrena, la mère de Nikita (vous allez certainement vous embrouiller dans ces noms, mais ce n'est pas ma faute), Matrena entre « en faisant des signes de croix devant les icones ». Elle a vu Nikita et Anissia s'écarter vivement l'un de l'autre. « Et moi, dit-elle, ce que j'ai vu, je ne l'ai pas vu; ce que j'ai entendu, je ne l'ai pas entendu. Il s'amusait avec une petite baba (femme). Eh bien! un petit veau, ça s'amuse aussi. Pourquoi ne pas s'amuser? C'est l'affaire de la jeunesse. » Et Matrena, ayant renvoyé son garçon, conte à Anissia que le mariage dont on a parlé ne se fera point: « Vois-tu, ma petite baie, le petit... tu sais toi-même comme il aime les petites babas... Et puis, il est beau, il n'y a pas à dire... Eh bien! il vivait au chemin de fer. Là vivait aussi une jeune fille comme cuisinière. Eh bien! elle s'amouracha de lui, cette petite fille... S'est-il passé entre eux quelque chose ou non?... Mais le vieux (le père de Nikita) en eut vent... « Marions-les, qu'il dit, marions-les pour couvrir le péché... » Mais ne t'inquiète pas, cela ne sera point... Notre petit-fils vit dans le bonheur, attend le bonheur, et moi j'irais le marier à une coureuse!... Nous ne voulons ni l'emmener, ni le marier. Vous nous donnerez un peu d'argent, et, ma

foi, qu'il reste!... Je connais tout, ma petite baie, je sais pourquoi les jeunes babas ont besoin de paquets de poudre à faire dormir... J'en ai apporté... Je vois, ma petite baie, que ton vieux va tourner de l'œil: et comment vivrait-il? Si on lui donnait un coup de fourche, il ne sortirait pas de sang. Et voilà qu'au printemps tu l'enterreras sans doute... Il te faudra bien alors prendre quelqu'un dans ta cour. Et mon fils, pourquoi ne serait-il pas moujik?... » Et elle tend à Anissia les paquets de poison, et Anissia les prend, presque sans résistance.

Mais voici venir Akim, le père de Nikita. De tous ces ignorants, celui-là est le plus ignorant et le plus humble. Pour l'instant, le métier de ce pauvre homme, si vous voulez le savoir, c'est de vider des fosses d'aisances. Ce n'est pas un mauvais métier. Il en parle avec la simplicité d'un enfant de Dieu. Et comme sa femme fait la dégoûtée: « C'est vrai, dit-il, que tout d'abord... taïè... ça suffoque pour ainsi dire; mais on s'y fait... C'est comme du marc, pour ainsi dire... et puis on y gagne assez... Quant à l'odeur, pour ainsi dire, taïè... nous autres, nous ne devons pas y regarde trop près; sans compter que rien n'empêche de se changer. » La parole d'Akim, vous le voyez, n'est qu'un balbutiement, un embryon de langage. A peine ce pauvre homme est-il un homme. Pourtant il a quelque chose à dire. Il veut savoir si c'est vrai que son fils a séduit et trompé la petite Marina. Et alors...

Alors c'est comme une lumière soudaine et surnaturelle parmi ces « ténèbres ». Au travers de ses « pour ainsi dire », de ses « taïè » et de son obscur bégayement, ce misérable entre les misérables révèle une âme sublime et sainte sans le savoir. Car chacun de ses balbutiements exprime l'amour de la justice, la bonté, la charité, la foi en Dieu. Ce pauvre homme qui, seul, entre ces créatures d'ombre, porte en lui cette lumière, la conscience, devient tout à coup grand et vénérable. Il a des paroles, — bien simples pourtant, — qui viennent, on le dirait, de plus loin que lui. On a la vision soudaine de la beauté morale, dans les conditions les plus propres à faire sentir ce que cette beauté a de mystérieux, d'inexpliqué, d'irrésistible et de divin. On a l'impression que cet être si borné, si infime, possède la vérité éternelle, connaît seul le sens et le but de l'univers. Les bouts de phrases informes qu'il émet péniblement prennent la majesté d'une révélation. Toute cette scène est d'une beauté incomparable; je vous y renvoie, ne pouvant la citer tout entière et ne voulant pas la mutiler. C'est la plus dramatique et la plus saisissante mise en action de la pensée de Pascal : « Tous les corps, les firmaments, les étoiles, la terre et ses royaumes, ne valent pas le moindre des esprits, car il connaît tout cela et soi; et les corps, rien. Tous les corps ensemble, et tous les esprits ensemble, et toutes leurs productions, ne valent pas le moindre mouvement de charité; car elle est d'un ordre infiniment plus élevé...

De tous les corps ensemble on ne saurait en faire réussir une petite pensée ; cela est impossible, et d'un autre ordre. De tous les corps et esprits on n'en saurait tirer un mouvement de vraie charité ; cela est impossible et d'un autre ordre, surnaturel. »

Nikita jure devant l'icone qu'il n'y a rien eu entre Marina et lui ; et, quand il est resté seul : « Je me suis senti comme poussé, dit-il, quand j'ai fait le signe de la croix devant l'icone. Comme ça, j'ai tout fini d'un seul coup. On dit qu'on a peur de jurer faux... Des bêtises, tout cela, des mots. C'est très simple. »

Là-dessus, Marina vient trouver Nikita. La douceur et la résignation de Marina ont le même caractère de simplicité absolue et de grandeur que la sainteté du vieil Akim : « Tu sais bien toi-même, dit-elle à Nikita, que je n'ai aimé personne que toi. Que tu m'épouses ou non, je ne t'en voudrai pas... Je n'ai jamais eu aucun tort envers toi : pourquoi ne m'aimes-tu plus ? pourquoi ?... Ce qui me peine, ce n'est pas que tu m'aies promis le mariage, mais que tu ne m'aimes plus... Tu m'as reniée ; tu m'as tuée ; mais je n'ai aucun ressentiment contre toi. Va avec Dieu ! Si tu trouves mieux, tu m'oublieras ; sinon, tu te souviendras de moi. Nikita, adieu, puisque c'est ainsi. » Elle veut l'embrasser ; il l'écarte avec violence. « Ah ! dit-elle en s'en allant, Dieu ne te donnera pas le bonheur ! »

Le second acte est effrayant comme un cauchemar. Petr s'obstine à ne point mourir malgré la poudre

blanche. « Ah! dit Anissia à Matrena, pourquoi m'as-tu donné cette poudre?.. Que j'ai peur! Oh! s'il pouvait mourir de mort naturelle! » Mais l'horrible Matrena la rassure et la presse. « Une seule chose, ajoute-t-elle. Ne dis rien de tout ceci à Nikita. Il est bête; Dieu préserve qu'il entende parler de cette poudre; il ferait Dieu sait quoi! Il est trop sensible, lui, tu sais: il ne peut pas même égorger un poulet. Ne lui dis rien. Malheur! Il ne réfléchirait pas... » Ce qui inquiète les deux femmes, c'est qu'elles ne savent point où Petr a caché son argent, et que Petr veut voir sa sœur Marfa, sans doute pour le lui remettre. Enfin, Anissia découvre le magot dans les vêtements du mourant... Maintenant, Marfa peut venir... Petr meurt; les commères arrivent. « Il faut appeler les anciennes; il faut apprêter le corps... Y a-t-il de l'eau dans le chaudron? N'en reste-t-il pas dans le samovar? »

Neuf mois après. — Nikita a épousé Anissia, et, presque tout de suite, est devenu l'amant de sa belle-fille Akoulina. Ici, une scène fort curieuse. Le vieil Akim vient pour emprunter une petite somme à son fils. On lui dit que Nikita est allé à la ville pour toucher de l'argent. Akim ne comprend pas. Le vieux valet de ferme Mitritch lui explique laborieusement ce que c'est que la banque. Akim, le bon chrétien, s'indigne: « ... Comment! Dieu ordonne de travailler, et toi, pour ainsi dire, tu places ton argent à la banque, et tu dors! Et ton argent, pour ainsi dire... taïè... te nourrira!

Une infamie, pour ainsi dire; ça... taïè... pas conforme à la Loi. » Et, poursuivant ses réflexions naïves: « Ah! oui, nous vivons dans un temps... taïè... Ainsi le « sortir » (lieu d'aisance), pour ainsi dire, que j'ai vu à la ville... taïè... comment a-t-on imaginé cela? C'est poli, c'est lisse, pour ainsi dire: on dirait des magasins... taïè... Et à quoi ça sert-il? A rien!... Ah! on oublie Dieu, on oublie, pour ainsi dire, Dieu... taïè... Dieu!... » Cependant Nikita rentre, absolument ivre, avec des cadeaux pour Akoulina... Les deux femmes échangent d'abominables injures. Akoulina sait le crime d'Anissia et le lui jette à la face... Nikita met Anissia à la porte, puis, dans un attendrissement d'ivrogne, la rappelle... Le vieil Akim sort de la maison en secouant la poussière de ses pieds: « Tu es pris, dit-il à son fils, dans la richesse comme dans un filet, pour ainsi dire. Ah! Nikita, il faut avoir une âme. » Et comme, un peu après, Akoulina offre le thé à Nikita: « Non, dit-il subitement dégrisé; je ne veux pas... Éteignez la lumière... Oh! que je suis malheureux! que je suis malheureux!... »

Le quatrième acte dépasse tout en épouvante. Akoulina est enceinte et est prête d'accoucher. Il faut faire disparaître l'enfant, car Akoulina est demandée en mariage par un garçon de bonne famille. Pressé par sa mère et par Anissia, le malheureux Nikita creuse une fosse dans la cave, reçoit le nouveau-né, le met sous une planche et s'assied dessus... La scène est pleine de mots terribles. « Descends dans la cave,

dit Matrena; creuse dans un coin une petite fosse; la terre est molle. Après, tu nivelleras de nouveau. Notre petite mère, la terre, ne le dira à personne. Elle nivellera comme une vache avec sa langue. Va donc, va, mon fils. » Et Anissia : « Il m'a déjà assez bafoué, avec sa gueuse. Mais en voilà assez. Au moins je ne serai pas la seule... Il sera aussi un assassin... Qu'il sache ce que c'est! » Et Matrena, pendant que Nikita s'assied sur la planche : « Ho! Ho-o-o! On aimerait mieux ne pas pécher, mais que faire? » Et quand c'est fini, Nikita répète cinq ou six fois : « Comme ils craquaient sous moi, ses petits os! Krr... krr... Qu'est-ce qu'ils ont fait de moi? Il piaule encore, parole, il piaule... — Ma chère petite mère, aie pitié de moi. » Il boit de grands coups d'eau-de-vie; mais il entend toujours les petits os craquer et l'enfant piauler : « Il piaule toujours... Qu'est-ce qu'ils ont fait de moi?... Où me sauver? »

Et il y a une variante à ce quatrième acte! Et je ne sais si la variante n'est pas plus tragique encore que la première version! Nous n'assistons plus au meurtre de l'enfant. Nous sommes dans l'isba; la petite Anioutka est couchée dans son lit, et le vieux Mitritch sur le poêle. Anioutka a peur; elle a entendu les cris du petit enfant; elle entend du bruit dans la cave... Elle supplie le vieux de la prendre sur son poêle avec lui; et le vieux, qui soupçonne ce qui se passe, berce la petite avec de bizarres histoires, qu'il entremêle de malédictions à l'adresse des « babas »... Mais,

lisez, lisez, je vous prie! C'est plus terrible, en vérité, que *Macbeth* ou *le Roi Lear*.

Au cinquième acte, c'est la noce d'Akoulina. Nikita reste dans la cour. Anissia lui fait horreur : il songe à la tuer. Il songe aussi à se pendre. Et toujours il répète : « Qu'ont-ils fait de moi? » Marina le rencontre : elle est douce et résignée comme autrefois; elle a épousé un vieux veuf qu'elle soigne bien, et dont elle aime les enfants. Elle essaye de consoler Nikita : « On ne vit pas sans chagrin. Mais on pleure, et ça passe... Moi, je ne me plains pas de ma vie. Non, je ne me plains pas. J'ai tout avoué à mon vieux, et il m'a pardonné, et il ne me reproche rien. Je n'ai pas à regretter ma vie; mon vieux est tranquille et gentil pour moi; j'habille, je débarbouille ses enfants; et, de son côté, il me comble d'attentions. Pourquoi me plaindrais-je? C'est Dieu qui l'a voulu ainsi. — Ah! dit Nikita, je n'ai eu de bon temps qu'avec toi : te rappelles-tu comme les nuits nous semblaient courtes, au chemin de fer? — Ne rouvre pas la plaie. Je suis mariée selon la Loi, et toi aussi. Mon péché m'a été remis : ne remue pas les vieux souvenirs. » — Les discours de la bonne Marina éveillent une première lueur dans l'âme obscure de Nikita. Les propos d'ivrogne de Mitritch achèvent l'œuvre intérieure. Cette phrase du vieux soldat l'a frappé : « Il ne faut pas avoir peur des gens. » A ce moment, sa mère et sa femme (à moitié ivres) l'appellent. Il entre dans la salle du repas de noces et avoue publiquement ses

péchés. L'ouriadnik, qui se trouve là, veut l'arrêter et « dresser l'acte » dès le commencement de sa confession. Mais le père, le vieil Akim intervient : « Toi, pour ainsi dire... taïè... bouton de cuivre... pour ainsi dire, attends. Laisse-le... taïè... dire tout, pour ainsi dire... Ne parle pas maintenant de l'acte. Il y a ici œuvre de Dieu... taïè... un homme, pour ainsi dire, se repent, et toi... taïè... un acte !... Parle, mon fils, dis tout. Tu te sentiras mieux. Épanche-toi devant Dieu, n'aie pas peur des hommes. Dieu ! Oh ! le voilà, Dieu ! » Et Nikita, ayant terminé sa confession, ajoute, voulant sauver sa femme et sa mère : « C'est moi qui ait tout fait. C'est moi qui ai conçu la chose, c'est moi qui l'ai exécutée. Mène-nous où il faut : je ne dirai plus rien. »

Tel est ce drame. Je n'ai pu vous en donner qu'une analyse fort incomplète. C'est une œuvre d'une vie intense, et c'est une œuvre de pitié et de foi. Cette foi, le comte Tolstoï vous la communique. Si l'on pouvait se reprendre, on dirait : — Je vois bien qu'Anissia est criminelle par amour, Matrena par ambition maternelle, Nikita par faiblesse et parce que les fautes s'engendrent fatalement l'une l'autre ; si bien que les crimes de ces pauvres êtres paraissent presque involontaires. Mais je vois que les vertus d'Akim et de Marina ne le paraissent pas moins. J'admire ces saints, j'ai compassion de ces brutes ; et après ? Je doute fort que dans la réalité ces brutes se transforment jamais, comme Nikita, par le repentir, et je constate une fois de plus

que ce monde est mauvais ou, si vous voulez, inintelligible. — Mais, en y repensant, je me souviens que Tolstoï a laissé veiller une petite lumière dans l'âme ténébreuse de Matrena, d'Anissia et de Nikita : ils savent et répètent qu'ils commettent le péché. A la fin, cette petite lumière de la conscience se ravive (du moins chez Nikita) à l'approche du grand foyer que portent en elles les âmes saintes et modestes d'Akim et de Marina. Et l'idée du drame est sans doute celle-ci : « Les méchants (qui ne sont que des malheureux) ont toujours en eux de quoi connaître Dieu et lui revenir, — surtout si les bons aiment et plaignent les méchants. » Cela me rappelle ces vers très candides que j'écrivais il y a bien longtemps :

Heureux qui sur le mal se penche, et souffre, et pleure,
Car la compassion refleurit en vertus ;
Et sur l'humanité, pour la rendre meilleure,
Nos pleurs n'ont qu'à tomber, n'étant jamais perdus.

Mais, pour cela, il faut croire que l'univers existe uniquement afin que la justice y règne un jour entre les hommes, et, pour que, en attendant, l'amour de la justice (qui implique la pitié et la charité) soit engendré dans les âmes par l'épreuve même de la vie... Croyons-le donc. Nous avons besoin que l'univers ait un sens, et qu'il ait celui-là. Ce besoin, ceux qui l'éprouvent le plus vivement sont les meilleurs d'entre nous : mais, puisque nous reconnaissons ceux-là pour « les meilleurs », c'est donc que ce besoin est

au fond de toutes les âmes. Il y est, quelquefois bien au fond, mais il y est. Je m'y abandonne sans honte, puisque, si je me trompe, c'est avec toute la planète...

HECTOR CRÉMIEUX

Théatre de la Gaité : *Orphée aux Enfers*, opérette en quatre actes et sept tableaux de M. Hector Crémieux, musique de Jacques Offenbach.

28 février 1887.

Je ne me rappelle pas exactement le détail du mythe solaire d'où est sortie la légende d'Orphée. Sauf erreur, Orphée doit être le Soleil, Eurydice l'Aurore et Pluton la Nuit. Et Eurydice, ramenée des enfers par son époux, lui échappe dès qu'il se retourne, de même que l'Aurore s'évanouit aussitôt que le Soleil l'a regardée...

Les trois quarts des anciens récits inventés par les hommes ont ainsi pour origine l'observation naïve des phénomènes célestes; ils ne sont que de l'astronomie et de la cosmographie interprétées par des imaginations enfantines. Presque toutes les fables de la mythologie grecque, et jusqu'aux contes de ma Mère l'Oie, c'est, en dernière analyse, l'histoire du soleil, de l'aurore, des nuages, du jour et de la nuit, de

l'hiver et du printemps. A vrai dire, il n'est pas de conte, de légende, voire de drame et de roman qui ne puisse se ramener à un mythe solaire ou météorologique. On y a ramené, comme vous savez, l'histoire de Napoléon, et je me fais fort d'y réduire les *Trois Mousquetaires* ou le *Vicomte de Bragelonne*. Et cela se comprend. Le ciel et les saisons n'offrent aux hommes que des images de vie, de mort, de fuite, de voyage, de lutte, de résurrection. Or, c'est aussi de cela qu'il s'agit toujours dans les drames humains. Les douze travaux du Soleil sont les douze travaux d'Hercule, et pourraient être les douze vengeances de Monte-Cristo.

Les anciens ne se doutaient guère et ne s'inquiétaient point, à ce qu'il semble, de l'origine et du sens primitif des belles légendes que les poètes leur racontaient. L'aventure d'Orphée n'était pour eux, du temps de Virgile, qu'une mélancolique histoire d'amour. Le jour même de ses noces, Eurydice meurt, piquée par un serpent. Son époux, armé de la lyre divine, va la redemander aux royaumes infernaux. Pluton consent à lui rendre l'aimée à la condition qu'il marchera devant elle et qu'il ne la regardera pas avant d'avoir atteint les plages de la lumière. Mais il se retournera, n'en doutez point. S'il ne se retournait pas, c'est qu'il l'aimerait faiblement. Il faut qu'il la perde de nouveau, puisqu'il l'adore ! Sentez-vous la tristesse et la beauté de ce symbole ? — Après qu'il l'a perdue, il passe ses jours et ses

nuits à la chanter, à l'appeler par son nom. le long des bords désolés d'un fleuve du Nord, tel qu'un héros des vieux poèmes germaniques. Et, alors, les Ménades jalouses l'égorgent et le déchirent, et jettent ses membres dans le fleuve. Mais sa tête surnage, et, tandis que les flots l'entraînent, ses lèvres mortes continuent de murmurer : « Eurydice! Eurydice! » Et cette délicieuse histoire d'amour et de fidélité, qui nous vient pourtant de la Grèce lumineuse, a, je ne sais comment, par la mélancolie de ses détails, par la profondeur du sentiment qu'elle traduit, un air de légende du Nord; et, si j'étais quelque peu érudit, je chercherais, et je suis sûr que je trouverais, à ce conte tragique et tendre des origines septentrionales.

Mais Orphée n'est pas seulement le parfait amant, fidèle et épris jusque par delà la mort, c'est l'ancêtre des poètes, le père de la civilisation, le législateur inspiré qui rassemble les hommes, les déshabitue de la vie éparse et sauvage, leur enseigne la douceur et la concorde, et fonde la première cité. Si nous ne connaissions ces choses depuis si longtemps, si notre faculté de sentir et d'admirer n'était tout émoussée par l'accoutumance, rien ne nous semblerait plus beau ni plus grand que cette antique conception du poète, plus fort par la lyre que les chefs primitifs par les muscles et par l'épée; que les lions suivent, charmés, avec des lambeaux de chair entre leurs dents, à qui les tigres viennent lécher les pieds, et qui fait s'incliner en cadence, sur son passage, les

chênes et les grands pins : âme toute-puissante sur les hommes, sur les animaux et sur la nature entière, parce qu'elle est tout amour, toute sympathie et toute bonté. Saluons avec humilité, nous, ses fils indignes, ce lointain et magnifique patron des hommes de lettres.

Poète et législateur, Orphée passait, en outre, pour le fondateur de la religion la plus pure, la plus noble, la plus « intérieure » et la plus sanctifiante que l'antiquité ait connue. C'est de lui, disait-on, que les mystères d'Eleusis tenaient leurs rites et leur enseignement. Avant l' « orphisme », on croyait sans doute à une vie future, mais inerte et sans châtiments ni récompenses; l'idée de justice était encore confuse; on mettait le crime dans l'acte plus que dans l'intention, et l'ancien dogme rejetait le crime d'un seul sur toute la famille ou la cité.

Les Mystères établissent le dogme de la responsabilité personnelle. Par eux, la vertu devient ce qu'elle est restée : l'empire sur les passions. Ils enseignent qu'on va à la félicité éternelle par la vertu, et à la vertu par l'épreuve. Et ils ont leur culte, — leurs « offices », leur « messe », — qui consiste dans la représentation de deux drames symboliques : l'histoire d'Eleusis et celle de Bacchus, l'évangile du blé et l'évangile du vin.

Ils mettent en scène la douleur et la joie de Cérès perdant et retrouvant sa fille, c'est-à-dire l'allégresse et le deuil de la nature, selon que le grain est sur

l'épi ou qu'il est enfoui dans la terre. Mais la vigne, outre la vertu de revivre qu'elle partage avec le blé, en a encore une autre, et qui n'est qu'à elle. Du raisin foulé sort le vin, qui donne l'ivresse poétique, qui soulève l'âme au-dessus d'elle-même, et par qui s'accomplit l'union entre les puissances physiques et les puissances morales. Ainsi, c'est un acte religieux que de boire ensemble le vin; c'est déjà une « communion » mystique, car le vin est le sang d'un dieu. Et ce dieu a souffert, a répandu son sang avant d'être assis dans l'éternelle paix. Il a donné à ses fidèles l'exemple de la purification par la douleur.

Dans la légende générale de Bacchus, il s'est formé, en effet, une légende particulière : « Bacchus, fils de Jupiter et de Proserpine, est confié aux Curètes; les Titans, quelquefois considérés comme ses frères, trompent la vigilance de ses gardiens, le déchirent, font bouillir ses membres dans une chaudière et s'en repaissent. Mais Pallas leur dérobe le cœur et l'apporte encore palpitant à Jupiter, qui reforme autour de ce centre le corps de son fils, foudroie les Titans et l'associe à sa gloire. Par cette légende, le principe immortel de la vie se personnifie avec une particulière énergie dans Bacchus; les épreuves par où il passe deviennent une *passion*, un drame plein d'émotions, de crainte, de douleur, d'espérance et de joie. De plus, cette histoire est la nôtre, car nous sommes nés des cendres des Titans foudroyés, de ces cendres où étaient mêlées avec la substance des monstres des

parcelles du corps du dieu. Dans cette origine l'homme lit sa destinée : il doit séparer en lui les deux éléments dont il est formé, le pur de l'impur, Bacchus des Titans; cette purification, commencée maintenant, continuée à travers des existences successives, le conduira à l'existence finale, où, délivré des misères humaines, il se reposera dans la béatitude infinie. » (Bersot, d'après le *Sentiment religieux en Grèce*, par M. Jules Girard.)

Les plus grands esprits de la Grèce antique furent initiés à ces mystères. C'est l'orphisme qui a inspiré à Eschyle ses *Euménides* et son *Prométhée*, et à Sophocle son *Œdipe à Colone*. Tout le théâtre d'Euripide est imprégné d'orphisme. Et il est permis de se demander, avec un peu d'inquiétude, si, après vingt-quatre siècles écoulés, l'humanité a trouvé quelque chose de mieux que cette morale et cette religion. L'orphisme ne sépare point l'homme de la nature; il l'y plonge au contraire; il nous fait sentir notre parenté avec les choses et c'est aux phénomènes naturels qu'il demande des images et des symboles de nos joies, de nos douleurs et de notre vie morale. C'est une religion charmante pour l'imagination. Et c'est aussi une religion émouvante pour le cœur; la « passion » de Notre-Seigneur Bacchus était célébrée avec des chants d'amour et de deuil, des gémissements et des lamentations, puis des cantiques de joie et des alleluias. Il semble bien que, dans ces Mystères, commence déjà d'éclore le sentiment qui sera la

grande nouveauté du christianisme : l'amour de Dieu. Et, enfin, cette religion est austère; elle affirme nettement la responsabilité morale; elle nous présente la vie comme une expiation; elle conseille même la chasteté, elle en connaît le charme et le prix. L'Hippolyte d'Euripide, ce pur représentant de l'orphisme, a la pudeur et la gravité d'un jeune religieux. Il porte à Diane, sa patronne, des guirlandes de fleurs, comme font les jeunes filles aux autels du mois de mai; et les strophes qu'il lui récite ont la douceur et la piété d'un cantique à la sainte Vierge. Vraiment le degré de beauté morale, où pouvaient s'élever les hommes par la doctrine d'Orphée, n'a guère pu être dépassé.

Et, en même temps, cette doctrine est si flexible que l'esprit s'y meut à l'aise : les récits où les âmes simples aiment à voir des réalités, les sages sont libres de les prendre pour de beaux mythes et de profonds symboles... Ce qu'une autre religion apportera, c'est le mépris de la nature, dont elle séparera l'homme violemment, c'est un plus grand et plus effectif amour de Dieu, c'est une plus grande pitié de la condition humaine, c'est un accroissement de la charité; mais c'est aussi plus de tristesse, plus de terreur, et l'obligation morale de croire à un dogme précis, comme à la vérité absolue... Ah! cher Orphée, si délicieusement chanté par Virgile, j'ai, après tout, le soupçon que tu n'avais pas dit à l'âme humaine le dernier mot qu'elle voulait entendre; mais comme on devait être bien dans ta petite église, et

quelle douce halte l'élite de l'humanité à dû y faire!

Je remercie M. Hector Crémieux de m'avoir fourni l'occasion de repasser ces beaux souvenirs, et je ne lui reprocherai point de les avoir profanés. Il pourrait me répondre que, s'il est le premier en France qui ait parodié les dieux de l'Olympe sous cette jolie forme de l'opérette (*Orphée* est antérieur à *la Belle Hélène*), les plus spirituels des écrivains grecs lui avaient donné l'exemple de cette impertinence; qu'Aristophane, ce conservateur, a, le premier « blagué » les dieux; qu'Euripide nous montre Mes-Bottes à table sous la figure d'Hercule dans la plus touchante de ses tragédies (*Alceste*), et que tout l'Olympe est traité avec la plus complète irrévérence dans les dialogues voltairiens (déjà!) de Lucien de Samosate. Il pourrait ajouter que Scarron et Perrault ont parodié l'*Enéide* et que Marivaux a travesti l'*Iliade*. Et il ne faut point s'indigner de ces libertés qu'ont prises d'aimables esprits avec ces dieux vénérables et charmants de l'antiquité grecque; car ces dieux sont un peu les nôtres; nous aimons à regarder les Grecs comme nos ancêtres intellectuels, et ce ne sont donc là qu'amusements de famille. C'est ainsi que les bonnes gens du moyen âge traitaient les saints avec un naïf sans-gène, jugeant qu'ils ne s'en offenseraient pas et qu'on peut se permettre bien des choses avec les gens qu'on aime, et qui le savent. Nous ne commettons pas un si grand crime en tirant la barbe aux Olympiens, comme font les petits enfants aux vieux grands-

pères. Et j'alléguerai encore, en faveur de M. Hector Crémieux, que sa parodie est restée ingénieuse, claire et gaie, et que nous avons été fort contents de la revoir l'autre jour.

Vous vous rappelez l'idée de cette parodie. Elle est simple, elle est plaisante, elle est dans la pure tradition de l'esprit gaulois. A qui fera-t-on croire qu'Orphée, ayant eu le bonheur de perdre sa femme, n'ait pu s'en consoler et soit allé de lui-même la redemander aux enfers? Aussi est-ce l'Opinion publique qui traîne le malheureux à la recherche d'une compagne qui ne pouvait le sentir. Il convient aussi qu'Orphée soit un mari trompé, le « cocuage » étant le fond même du comique moderne. Et, à ce propos, je voudrais bien qu'on me dise pourquoi cette situation du mari, qui depuis quatre ou cinq siècles nous paraît si divertissante et qui défraye les neuf dixièmes de nos fabliaux, de nos contes et de nos vaudevilles, n'a jamais suggéré aux anciens la moindre plaisanterie; et pourquoi ce qui met en liesse Rabelais, Molière, la Fontaine et Labiche, échappe à Aristophane, à Plaute et à Térence. Car, je ne crois pas me tromper, le type de Sganarelle et les traditionnelles plaisanteries sur le cas de ce malheureux appartiennent bien exclusivement au moyen âge et aux temps nouveaux. Je pense qu'on en trouverait les raisons en considérant ce qu'était le mariage et ce qu'était la famille chez les anciens et chez nous. Mais j'abandonne cette recherche à plus habile que

moi, car il y faudrait un érudit doublé d'un moraliste...

Le réveil des dieux, au commencement du second acte, est charmant. C'est une gentille idée d'avoir fait rentrer sournoisement, avant l'aurore, dans leurs palais de nuages, les déesses et les dieux coureurs de prétentaines terrestres : Vénus, Cupidon, Mars et Diane. Les rodomontades de Jupiter, les scènes que lui fait Junon, l'énorme déesse « calée » par tous les Olympiens, cela vous a une bonne odeur de littérature classique et rappelle aux honnêtes gens les gracieuses fantaisies d'Homère dans la divine *Iliade.* L'arrivée du pauvre Orphée, que l'Opinion publique pousse par les épaules, la visite de Pluton à son bon cousin Jupiter sont d'ingénieux prétextes à des tableaux et à des défilés qui, dans le papillotage d'un Olympe en clinquant baigné de lumière électrique, nous aident à ressaisir la vision de l'antique Olympe, de l'humanité divinisée, de la plus belle mythologie qui ait été créée par l'imagination des hommes. — La splendeur du spectacle et des décors, que notre esprit corrige et complète, suffirait à nous faire absoudre l'inoffensive impiété de la comédie. Et le si joli ballet des Mouches, au troisième acte, ne nous fait point sortir de la Grèce antique. Je songe à ce que devait être le chœur des Guêpes dans la comédie d'Aristophane, et je me rappelle que les Grecs avaient leur Jupiter chasse-mouche : *Zeus apomyos.* Et quelle adorable musique voltige sur tout cela, tantôt fine, pimpante et railleuse, tantôt rapide, violente et en-

diablée! La chanson d'Eurydice à Bacchus me remue tout entier. Non, ce n'est point une chanson de grisette en petit bonnet, mais de bacchante couronnée de raisins et ceinturée d'une peau de tigre; ce n'est point un air du Caveau; c'est vraiment une mélodie sacrée; elle ne s'adresse point au dieu de Panard et de Béranger, mais je la vois monter vers le fils ressuscité de Zeus, vers l'Iacchos des Mystères... Et tout à coup voici éclater la musique du cancan infernal, de cet effréné quadrille dont Francisque Sarcey disait si bien dans son feuilleton du 10 octobre 1881 :

« Vous l'entendez chanter à votre oreille, n'est-ce pas? Est-ce qu'aux premiers sons de cet orchestre enragé il ne vous semble pas voir toute une société se levant d'un bond et se ruant à la danse? Elle réveillerait des morts, cette musique. Comme ses rythmes, tantôt sautillants, tantôt furieux, avaient l'air d'être faits pour communiquer une trépidation morale aussi bien que physique à ce public de désaccordés, pour qui la vie n'était qu'une manière de danse macabre! Au premier coup d'archet qui sur la scène mettait en branle les dieux de l'Olympe et des Enfers, il semblait que la foule fût secouée d'un grand choc et que le siècle tout entier, gouvernements, institutions, mœurs et lois, tournât dans une prodigieuse et universelle sarabande. »

Tel qu'il est aujourd'hui (et je ne regrette point qu'on ait agrandi cette opérette jusqu'aux proportions d'une féerie), *Orphée aux Enfers* est un de ces spec-

tacles qui occupent doucement tous les sens à la fois, qui amusent l'esprit, sollicitent l'imagination, éveillent la mémoire et font surgir de ses profondeurs toute une procession de beaux souvenirs. On y ressent un peu du plaisir qu'on a à relire Homère, et beaucoup de celui qu'on trouve à regarder de belles images. Cela réunit les charmes divers du harem, de la parade, de la musique, des contes chers à nos aïeux et de la poésie grecque. C'est une transposition gauloise d'une fable antique, qui vous induit en rêveries d'exégèse religieuse, cependant qu'on écoute de la musique parisienne et que les yeux s'arrêtent sur de gracieux corps féminins. On jouit obscurément de trente siècles à la fois, car il n'y en a pas beaucoup moins entre le joueur de lyre Orphée et le compositeur Jacques Offenbach.

GYP

ET LA

VIE PARISIENNE

Autour du divorce, de Gyp (Calmann Lévy).

22 août 1886.

La *Vie parisienne* est, en effet, un journal très parisien et qui, à cause de cela, ne se lit bien qu'en province. A Paris on n'a pas le temps; et puis on a Paris même. La *Vie parisienne* est un journal unique et excellent, étant exclusivement consacré à l'étude et à la glorification, parfois ironique, de la femme de luxe, de la femme considérée comme le plus joli des êtres créés, comme celui dont l'habillement est le plus compliqué et dont la possession est le plus recherchée; considérée enfin comme l'expression suprême de tout ce qui, dans la civilisation contemporaine, tend à l'accroissement et au raffinement du plaisir. Les études, en apparence frivoles, de la *Vie parisienne* ont par là une grande portée. Car la femme de luxe, à y regarder de près, suppose, résume

et révèle l'état social, les mœurs, la philosophie, le tour d'esprit, et même l'industrie, l'art et la littérature d'une époque. Une société peut se trahir tout entière dans le plus beau, le plus riche et le plus cher de ses joujoux. Vous pouvez donc, si cela vous fait plaisir, regarder les directeurs de la *Vie parisienne* comme de grands moralistes sans le savoir, comme des sociologues qui ne seraient pas de l'Institut.

La *Vie parisienne* est d'abord le recueil d'écritures le plus profondément imprégné de cette *odor di femmina* qui flotte sur le monde depuis qu'Ève s'est dressée parmi les grandes fleurs du paradis terrestre, ou depuis que Vénus a tordu ses cheveux ruisselants de l'eau de la mer Ionienne. La *Vie parisienne* est le seul moniteur intelligent, amoureux et vraiment renseigné, de la « mode » féminine et des chiffons féminins. Vous n'avez pas oublié la remarquable série d'études méthodiques qu'elle a publiées dans ces dernières années sur les différentes parties de la toilette des femmes (*Comment elles s'habillent*). Vous avez pu mesurer avec stupéfaction à quel point l'antique feuille de figuier s'est compliquée. A dire vrai, je crois qu'elle s'est plus compliquée en ce siècle que dans tous ceux qui ont procédé. Si nous avions une étude analogue, aussi savante, aussi précise, aussi minutieuse, sur la toilette complète des femmes vers la fin du siècle dernier, sentez-vous combien la comparaison serait intéressante, et quelles conséquences un moraliste et un historien en pourraient

tirer ? Vous y verriez, je pense, nos arrière-grand'-mères presque uniquement soucieuses de la partie extérieure de leur habillement ; et, de ce culte croissant pour ce que Philaminte appelait « une guenille », vous pourriez conclure, suivant les cas, soit à un pervers raffinement de mollesse, soit au contraire à un sentiment idéaliste et artistique, à un instinct perfectionné d'hermine, à un orgueil de la beauté qui, s'il n'est point la pudeur, en fait souvent l'office. Soyez certains que la complication et l'irréprochable minutie des toilettes de Paulette d'Alaly sont pour quelque chose dans sa vertu (une vertu purement formelle, je l'avoue) et contribuent à la maintenir dans sa froideur naturelle ou acquise. (Il est vrai que Blanche d'Altorf a peut-être la même lingère et que cela ne la protège point.) Quant au lecteur, si vous voulez savoir quel obscur et subtil plaisir il peut bien trouver dans ces descriptions, rappelez-vous le petit Justin, ce Chérubin apothicaire, regardant Félicité repasser le linge d'Emma Bovary : « Le coude sur la longue planche où elle repassait, il considérait avidement toutes ces affaires de femme étalées autour de lui, les jupons de basin, les fichus, les collerettes... — A quoi cela sert-il ? demandait le jeune garçon, en passant la main sur la crinoline ou les agrafes. — Tu n'as donc jamais rien vu ? répondait en riant Félicité. » Or il ne s'agit ici que du linge d'une petite bourgeoise du temps de Louis-Philippe.

La *Vie parisienne* ne donne pas seulement la toilette, elle donne la femme. C'est Marcelin qui la dessine, à la page du milieu, d'un trait fort simplifié, un peu conventionnel et étrangement expressif. Ce n'est point Ève, Aphrodite, ni Chloé; c'est la femme telle que l'ont faite et pétrie des siècles de civilisation et de corset, très éloignée dans son anatomie des proportions naturelles et normales que nous présente la statuaire grecque, mais rapprochée de l'idéal de grâce et de beauté féminine propre à cette fin de siècle : quelque chose de délicat et de chiffonné dans les traits du visage, parfois quelque reste des principaux types ethnographiques de la race blanche, mais atténué, adouci, enveloppé; dans les lignes du corps une grande sveltesse, même une longueur excessive; la taille amincie, comprimée, jusqu'à renverser les proportions de la cage des côtes qui semble retournée; le buste et les hanches singulièrement amplifiés par cet article; bref, un dessin général qui, tout en allongeant le corps, en exagère les cambrures et les saillies significatives. En somme, c'est un peu la femme de Grévin, mais avec plus de mollesse. D'ailleurs, les jolies créatures que Grévin campe en trois coups de crayon immuables se rapprochent visiblement du type égyptien; tandis que les longues jeunes femmes de la *Vie parisienne* rappelleraient plutôt certaines statuettes florentines.

Mais, outre que la *Vie parisienne* nous renseigne avec abondance sur la plastique et sur le vêtement de

la femme de luxe comtemporaine, elle la fait vivre et parler et nous montre ce qui s'agite autour d'elle. Ce journal qui semble écrit par un couturier, une lingère, un tapissier, un cuisinier et un parfumeur qui auraient du génie et de l'esprit; ce journal qui, pour chaque détail de la vie élégante, nous révèle la mode de demain, tout en se moquant de la mode, nous offre en même temps, croquées d'un trait vif et juste, avec une pointe d'exagération railleuse, les plus amusantes scènes de mœurs contemporaines, de fins tableaux du monde et du demi-monde, du monde des cercles. du monde des théâtres. Songez que c'est à la *Vie parisienne* que nous devons ces chefs-d'œuvre : *Monsieur et Madame Cardinal* et les *Notes de M. Thomas Graindorge*, sans compter *Monsieur, Madame et Bébé*, un livre qui a été original, et qui est encore piquant et gracieux. La *Vie parisienne* a deux académiciens parmi ses anciens rédacteurs. Il n'a manqué, je pense, à M. Renan que l'occasion d'y écrire. Et encore telle page exquise sur la toilette des femmes, dans son *Marc-Aurèle*, pourrait servir d'épigraphe à certaines études de Marcelin. La *Vie parisienne* est assurément un des journaux les mieux écrits de Paris. Les honnêtes gens qui la rédigent parlent naturellement la meilleure langue, la plus saine, la plus vive, la moins prétentieuse. La *Vie parisienne* est le plus libre des journaux (je vous prie d'entendre « libre » au meilleur sens). Les rédacteurs y disent absolument tout ce qu'ils pensent. La critique des livres et des

pièces de théâtre s'y fait, sous une forme fantaisiste, avec une grande indépendance de jugement et une malveillance universelle, mais sans amertume; et, parmi les railleries volontairement injustes et les caquetages impertinents, vous y trouverez souvent de bonnes vérités qui vous soulageront. Enfin la *Vie parisienne* est un journal éminemment bienfaisant et consolateur. Chaque semaine, pendant une heure ou deux, elle fait vivre ses lecteurs, même les plus humbles ou les plus solitaires, de la vie la plus somptueuse et la plus brillante, de la vie de Gaillac, de Montespan, de Poiseul, de La Balade, de Pourailles et de Parabère. Presque aussi bien que les romans de M. Georges Ohnet, la *Vie parisienne* révèle « le monde » aux déshérités qui ne le connaissent pas. Grâce à elle, Bouvard et Pécuchet peuvent se livrer en imagination à des débauches de la dernière élégance. Et comme se représenter les choses c'est en jouir, et peut-être mieux que quand on les tient; comme, d'autre part, la *Vie parisienne* mêle à ses tableaux les plus osés une ironie qui les empêche d'être des tableaux proprement « corrupteurs » et dangereux aux âmes, jugez quelle reconnaissance nous devons à cette feuille frivole.

Si j'en parle aujourd'hui, c'est que justement trois de ses rédacteurs ordinaires viennent de réunir en volume quelques-unes des fantaisies qu'ils y ont publiées, et que, ces fantaisies se développant souvent sous la forme du dialogue, on peut croire à la

rigueur qu'elles relèvent de la critique dramatique.

Que dis-je! le nouveau livre de Gyp (*Autour du divorce*) en relève certainement ; car d'abord il est tout entier en monologues et en dialogues ; puis beaucoup mieux qu'*Autour du mariage*, il forme un petit drame complet qui a son exposition, son nœud et son dénouement. Même le dénouement y est amené par un de ces « retournements » que recommande M. Sarcey. Au fond, le sujet est le même que celui de *Divorçons*. Mais ce sujet-là est éternel et appartient à tout le monde. Vous le trouvez également dans la Bible (Ier chapitre de la Genèse) et chez M. Camille Doucet (le *Fruit défendu*). Il suffit que Gyp y ait mis sa marque, et je vous assure qu'elle y est.

Paulette d'Alaly, la Paulette que vous connaissez, en a assez de son mari Elle ne l'a pris que pour être libre; et sans cesse M. d'Alaly, excité par la vieille marquise, la gène, la contrarie, lui fait des scènes. Elle veut divorcer; mais comment s'y prendre? Voilà Paulette à la Librairie nouvelle, puis à la librairie de la place Dauphine, achetant toute une bibliothèque de livres sur le divorce. Il faut, pour qu'elle puisse divorcer, que son mari se soit rendu coupable d' « injures graves » et de « sévices ». Elle les aura! Elle parvient un jour à se faire dire par M. d'Alaly, devant témoins, qu'elle a une « conversation de fille ». Voilà l'injure grave. Une autre fois, dans un bal, elle l'exaspère à ce point qu'il lui serre le bras un peu fort ; et voilà les sévices. Elle court chez

un avocat, qu'elle ahurit et ensorcèle. Le tribunal « permet d'engager l'instance ». Enquête, interrogatoire des témoins. Visite de Paulette aux trois juges : puis plaidoyers et jugement. Le divorce est prononcé... Peu de temps après, Paulette rencontre M. d'Alaly dans le monde. Maintenant qu'il n'est plus son mari, elle le trouve charmant; il l'est devenu en effet, depuis qu'il n'a plus à surveiller sa femme. Elle va chez lui un soir, en secret, comme chez un amant... Ils se remarieront. Pour combien de temps ?

Paulette est exquise et étourdissante. Elle mène son affaire avec une impétuosité, une décision, une audace, une crânerie, une impertinence, un esprit, un dédain des conventions et des convenances !... Paulette est une figure ou, si vous voulez, une figurine qui restera. Premièrement, elle est jolie à croquer et réalise le type féminin le plus moderne, celui qui appartient peut-être le plus en propre à ces dix dernières années, celui d'un être quelque peu androgyne, très féminin par le caprice, la nervosité et l'illogisme, mais masculin par l'allure, par le dédain du sentiment, et un peu aussi par le costume. Contraste piquant, où l'élément garçonnier fait ressortir l'autre, rend la femme plus tentante et plus savoureuse. Puis Paulette est amusante, et même comique. Le comique vient ici de ce que Paulette, appartenant à un monde où certaines convenances et certains préjugés sont encore très puissants, et qui même ne subsiste encore que par

eux, passe continuellement par-dessus, avec une audace toujours neuve et imprévue et une espèce de sérénité dans l'insolence. Et l'effet est d'autant plus grand que Paulette elle-même a l'air, physiquement, d'un produit fabriqué, d'un objet artificiel : en sorte qu'on est « suffoqué », comme elle dirait, de trouver ce libre esprit, ce mépris du convenu, cette indépendance absolue de jugement chez cette poupée de luxe. Paulette, c'est en somme Froufrou, mais une Froufrou née vingt ans plus tard. Elle est beaucoup plus mal élevée, plus savante et plus hardie que Froufrou. Elle représente un phénomène social dont on ne pouvait encore observer, au temps de Froufrou, que les premiers symptômes : le « monde » cessant de se prendre au sérieux, se « blaguant » lui-même, blaguant ses propres rites et les conventions qui le protègent. On avait déjà vu quelque chose de cela vers la fin du siècle dernier : mais c'était moins complet. Paulette est essentiellement irrespectueuse. Paulette est une révolutionnaire. Paulette, avec ses gilets d'homme taillés par Worth ou Doucet, est presque une nihiliste. Et voyez ce qui la distingue profondément de Froufrou et quel chemin a fait, depuis vingt ans, l'héroïne de Meilhac et d'Halévy. Paulette n'est plus capable de la faute et de la folie de Froufrou. Elle n'a pas de faiblesse. Cette petite créature immorale reste « vertueuse » par froideur de tempérament, par sécheresse de cœur, et aussi par une espèce de désenchantement universel

et anticipé. Un soir, sans amour, sans désir, par un coup de tête, elle donne rendez-vous à un de ses adorateurs. Elle va jusqu'à la porte, et ne monte pas. « Est-ce assez cocasse, hein?... C'est bien plus difficile qu'on ne croit de se mal conduire! puisqu'il est convenu que ça s'appelle se mal conduire. Et pourtant je me raisonnais, je m'activais... Ah! ouiche! impossible de se décider! » Et plus loin, à son mari : « C'est vous qui êtes cause de tout, vous m'embêtez tellement que je n'ai plus l'entrain nécessaire pour me venger. » Et enfin, quand l'idée du divorce lui est venue : « Divorcer! c'est-à-dire avoir la paix, pouvoir aller et venir tranquillement, parler à celui-ci, ou à celui-là... sans être accusée de... fornication!... je suis absolument décidée à divorcer!... puisque je ne suis pas capable de faire autre chose! Enfin, on ne peut pourtant exiger que je tourne mal... si ça m'est désagréable! » Et la voici peinte par elle-même : « Que voulez-vous? Je suis folle, capricieuse, fantasque, et par-dessus tout rêveuse. — D'Alaly, stupéfait : Rêveuse? Vous? — Chercheuse, si vous préférez un autre mot... Oui... je m'imagine toujours que ce que j'ignore doit être supérieur à ce que je sais... que ce que je connais est ennuyeux et ce que je ne connais pas amusant... que les choses défendues sont d'adorables choses puisque, pour les faire, on risque toutes les autres... » Qu'est-ce à dire? Paulette est une curieuse, une « cérébrale », comme on dit dans l'argot d'aujourd'hui. Une âme plus vieille et

plus usée que les rues, une âme ironique, incapable de joie, incapable de foi, incapable d'amour, incurablement blasée et éternellement inquiète — l'âme de la vieille humanité parvenue au moment aigu de l'âge de la critique, qui est peut-être pour elle « l'âge critique », vit, enveloppée d'une grâce malfaisante, dans ce corps de poupée. Et c'est pourquoi Paulette est immense; Paulette est une marionnette presque symbolique... Croyez-vous que son second mariage dure longtemps? Elle n'aura peut-être pas d'amants. Mais plût au ciel qu'elle en eût! C'est qu'un peu d'innocence lui serait revenue.

Tout autour de Paulette s'agitent des silhouettes très vivantes, esquissées d'un trait juste et rapide: Gaillac et Montespan, M. d'Hautretan, les avocats et les juges. La station de Paulette à la Librairie nouvelle, son expédition rue Dauphine, sa rencontre avec le magistrat galant et « nouveau jeu » qui demeure rue Monceau, l'interrogatoire et la déposition de la duchesse de Corda-Potencia, la scène des plaidoiries et du jugement, et bien d'autres encore, ont ce ragoût parisien, offrent ce mélange de fantaisie imprévue et d'observation exacte que nous aimons tant dans les meilleures pages de Meilhac et d'Halévy. Vous trouverez seulement, chez Gyp, quelque chose de moins serré, de plus aventureux, de plus « va comme je te pousse ».

Je serais curieux de voir au théâtre cette comédie légère et capricieuse d'*Autour du divorce*. Je l'y trans-

porterais telle quelle. L'action, très simple, marcherait lentement, s'embarrasserait à chaque instant de petits incidents inattendus, comme dans la réalité. Le décor changerait à chaque scène, comme dans un drame de Shakespeare. Dans l'acte où Paulette rend visite aux trois juges rue de Condé, rue Férou, rue de Monceau, il y aurait trois changements à vue : pourquoi pas? Je garderais les innombrables monologues où Paulette exprime tout haut ses réflexions intimes. C'est une convention nécessaire. Il n'y a pas de meilleur moyen de nous faire connaître ce qu'un personnage ne peut, avec vraisemblance, dire à d'autres. Ainsi, je chercherais le plus de vérité possible (sans exclure la fantaisie) dans le fond et dans la conduite du drame, et en même temps j'admettrais autant de convention qu'on voudrait dans les procédés qui nous mettent ce drame sous les yeux. On reviendrait ainsi à une forme dramatique très élémentaire, et cela semblerait charmant aux honnêtes gens qui se moquent d'une action corsée. *Autour du divorce* serait, sur un sujet moins triste, une tentative analogue à celle de *Sapho* l'an dernier, et même déjà beaucoup plus hardie. Il est temps de chercher du nouveau, car voyez : le théâtre languit, et les pièces qu'on nous fait encore selon les anciennes formules ne nous intéressent presque plus.

LA DÉCORATION

DES COMÉDIENS

---

19 juillet 1886.

On vient de décorer M. Porel pour le zèle qu'il apporte à diriger l'Odéon, pour son amour des bonnes lettres, et parce qu'il a perdu beaucoup d'argent, dit-on, avec le *Songe d'une nuit d'été*. C'est bien. On devait décorer M. Maubant pour la longueur de ses services, la sagesse de son talent et son respect de la tradition. C'eût été bien aussi [1]. Cela ne me choque en aucune façon que l'on décore les comédiens.

La plus grande partie du public n'a pas toujours été de cet avis et n'en est peut-être pas encore. Nos gouvernants non plus, à y bien regarder. Ce ne sont pas des comédiens qu'ils ont décorés jusqu'ici, mais des professeurs du Conservatoire. Le détour est puéril et en réalité personne ne s'y trompe; mais ce détour s'explique et doit être excusé. La décoration des comédiens est parfaitement fondée en droit et en bonne logique : mais, en fait, il y a contre eux, aujourd'hui

1. M. Maubant a été décoré depuis.

encore, un préjugé instinctif et invincible. On veut honorer leur talent, mais non leur métier. On s'en tire comme on peut, par une cote mal taillée.

J'ai essayé déjà de démêler les raisons de ce préjugé que beaucoup d'honnêtes gens ont conservé à l'endroit des artistes dramatiques. J'ai rappelé que, dans la Grèce antique et dans la France du moyen âge, le fait de monter sur les planches n'entraînait aucune déconsidération, parce que ce n'était point alors un métier, mais un service gratuit et volontaire, et que tout le monde pouvait être comédien pour un jour. A Rome, au contraire, et chez nous à partir du XVIIe siècle, depuis que les comédiens font de leur art « métier et marchandise », ils peuvent être admirés, acclamés, enviés, ils peuvent être aimés des femmes, ils peuvent exciter une curiosité infiniment flatteuse pour leur amour-propre ; malgré tout, un peu de mésestime s'attache à leur profession. César fait monter Labiénus sur le théâtre pour le déshonorer. Ce que Bossuet, dans sa fameuse lettre, condamne surtout, c'est, plus encore que l'immoralité des pièces, l'immodeste exhibition ; Bossuet dit : la prostitution de corps purifiés par le baptême. C'est par le même sentiment que les mères très chrétiennes disent à leurs petits enfants que c'est un péché de faire des grimaces ou de mettre un masque et que cela fait pleurer la sainte Vierge.

Le préjugé dont les comédiens continuent d'être victimes est à la fois romain, féodal et chrétien.

On juge que se montrer publiquement pour de l'argent afin d'amuser les autres hommes et là, sur des tréteaux, exprimer des idées et des passions qui ne sont point les vôtres, faire semblant d'être ce qu'on n'est pas, c'est se manquer à soi-même, c'est violer en soi la dignité du citoyen, de l'homme libre et du chrétien racheté par un Dieu. Et c'est pourquoi les Romains considéraient les acteurs comme des hommes incomplets, « décapités » (*capitis diminuti*) ; c'est pourquoi nous concevons mal qu'une certaine fierté délicate, une certaine noblesse d'âme se puisse accommoder du métier de comédien ; c'est pourquoi un gentilhomme qui monterait sur les planches nous semblerait y descendre ; c'est pourquoi enfin (sans parler des autres raisons), les prêtres ne feront jamais que tolérer les comédiens.

Voilà le préjugé, autant que je le puis saisir dans ses origines cachées[1]. Or ce préjugé est injuste, de

1. Ce préjugé est moins fort contre les femmes, et avec raison. Il semble, en effet, qu'en jouant la comédie elles compromettent moins que les hommes leur dignité. Car elles sont dans la vie beaucoup plus naturellement comédiennes ; l'on n'a point coutume d'attendre d'elles autant de sincérité qu'on en exige des hommes, et dès lors elles ont moins à mentir pour jouer un rôle. Et de même, en s'exhibant sur les planches elles pèchent moins gravement que les hommes contre la pudeur. Car justement une part de leur fonction dans la société est de s'exhiber pour plaire aux yeux, et nous approuvons qu'elles s'attifent, qu'elles s'habillent de riches étoffes, qu'elles se parent de bijoux et qu'elles découvrent leur gorge : toutes choses que les hommes ne font point et ne sauraient faire, j'imagine, sans un peu de ridicule.

La conclusion s'impose. S'il est vrai que les femmes, en

quelque côté qu'on l'envisage. Car, si c'est le salaire qui diminue les comédiens, ils redeviennent donc des hommes, au sens complot du mot, les jours de représentations de charité ; ils ont donc une dignité intermittente ; et, d'autre part, les moins payés sont donc les moins « diminués ». Si c'est en prenant un masque, en revêtant des personnages étrangers, qu'ils se font tort dans notre estime, les jours où par hasard ils jouent un rôle conforme à leur caractère, les jours où ils ont l'occasion d'exprimer les beaux sentiments qu'ils seraient capables d'éprouver, les jours où ils ne mentent plus, ils retrouvent donc la tête que leur enlevait la loi romaine ; et — conséquence bizarre, — M. Maubant, qui ne joue que des rôles de vieillards héroïques, est fort supérieur, moralement, à M. Coquelin, qui joue les Crispin ou les duc de Septmonts et n'exprime presque jamais que des sentiments d'un cynisme épouvantable. Enfin, si c'est en s'exhibant

montant sur les planches, s'exposent à une moindre diminution morale que leurs compagnons, il serait à souhaiter que les femmes seules exerçassent une profession trop préjudiciable à la dignité masculine. Au lieu qu'autrefois, en Grèce, à Rome, et même en France jusqu'à Louis XIII (sauf exception), c'étaient des hommes qui jouaient les rôles de femmes, les femmes à leur tour pourraient jouer tous les rôles, y compris ceux des hommes. Ne serait-ce pas charmant ? J'en éprouverais, pour ma part, une grande joie et comme un soulagement de conscience. Car, si je loue les comédiennes avec plaisir, je me trouve un peu gêné pour louer les comédiens : je ne sais quelle pudeur chrétienne, ou féodale, ou romaine, me fait souffrir pour eux et m'empêche souvent d'aller jusqu'au bout de mon éloge. (25 janvier 1886.)

tout entiers devant de nombreux spectateurs que les comédiens compromettent leur dignité d'hommes, que dirons-nous des prêtres, des avocats, des orateurs politiques et des conférenciers? — Mais ceux-là, la fin qu'ils se proposent les absout : ils ne s'exhibent que dans une pensée d'intérêt public. — Eh ! les comédiens également ! Il est aussi utile d'amuser ses contemporains que de les instruire et de les éclairer. Et voyez : à le bien prendre, les comédiens se « prostituent » moins évidemment (au sens latin du mot) que les autres hommes chargés de magistratures publiques ; car ce que l'acteur expose, ce n'est plus son corps à lui ; c'est, par une convention, par une fiction nécessaire, le corps du personnage qu'il représente, de Mascarille ou d'Agamemnon. Le corps du comédien, ce n'est plus lui-même, ce n'est que la matière de son art. Et enfin il y a une raison qui emporte tout. Vous admettrez, j'imagine, que l'art dramatique est une des plus belles et des plus glorieuses manifestations du génie humain ; d'autre part, vous pensez que les pièces sont faites pour être jouées. Or, comme il n'y a point de théâtre sans comédiens, l'intérêt supérieur de l'art dramatique les couvre, les absout, les sauve de toute indignité. Que dis-je ? ils sont les seuls qui, tout en consacrant à l'art leur intelligence et leur cœur comme les écrivains et les poètes, lui consacrent, en outre, leur personne physique et lui immolent toutes leurs pudeurs comme les danseurs et les gymnastes. Ces martyrs ne méritent

point notre dédain et méritent mieux que notre indulgence.

S'ensuit-il qu'ils puissent mériter le ruban de la Légion d'honneur ? que le talent de nous amuser, non par des œuvres qu'on tire de son propre fond, mais simplement par la récitation mimée des œuvres d'autrui, doive être honoré publiquement et solennellement ? — Si le ruban rouge ne s'accordait qu'à la vertu, au dévouement, à l'héroïsme, la question serait tranchée ; je ne plaiderais point alors pour les comédiens, et même il me déplairait de voir le même signe sur la poitrine de Tabarin et sur celle du chevalier d'Assas. Car, comme dit Pascal, il y a trois ordres : celui des corps, celui des esprits, et celui de la charité, et ces trois ordres n'ont point entre eux de commune mesure. Mais justement la Légion d'honneur a été instituée pour récompenser des mérites qui n'ont guère de mesure commune, pour honorer toutes les supériorités, quelle qu'en soit l'espèce, — à condition qu'elles n'aient point un caractère notoirement immoral. Et rien n'égale, en effet, la diversité des raisons pour lesquelles on décore nos concitoyens. On décore l'un pour son talent, l'autre pour son succès ; celui-ci, tout jeune, parce qu'il est dans la diplomatie ; celui-là, tout décrépit, parce qu'il s'est assis trente ans sur un rond de cuir ; un autre parce qu'il a fabriqué beaucoup de chocolat, ou parce qu'il pense « bien » en politique, ou parce qu'il est le fils de son père. On décore le nom, la situation, les

opinions, l'âge ; il n'y a vraiment aucun motif pour ne pas décorer le talent de dire et de mimer de la prose ou des vers.

Mais alors il faut aller jusqu'au bout. Il faut décorer les comédiens, non comme fonctionnaires, mais comme comédiens. Il faut renoncer à des hypocrisies superflues. Est-ce le poète, est-ce le conteur qu'on vient de décorer en M. Armand Silvestre ? Point ; c'est le bon employé du ministère des finances. Cela est admirable ! On a jugé que le fonctionnaire purifiait le conteur et excusait le poète. Il faut honorer les rimeurs parce qu'ils riment, et les comédiens parce qu'ils jouent la comédie. Et peu importe le théâtre, peu importe le genre, du moment que l'excellence de l'artiste est reconnue. J'ajoute : peu importe le sexe. Pourquoi ne pas décorer aussi les comédiennes éminentes ? Cherchez une raison : vous n'en trouverez point. Je demande qu'on décore M. Coquelin d'abord (peut-être cela le fera-t-il rester : ainsi l'on prend avec du drap rouge les rainettes innocentes) ; puis M. Dupuis, des Variétés, et M. Baron. Je demande qu'on décore Mlle Reichemberg, mais aussi Mlle Réjane et Mlle Mily-Meyer. Et qu'on ne s'en tienne pas aux artistes qui parlent. Les muets ont du bon. Je demande qu'on décore les Hanlon-Lee et Mlle Carmen. Pourquoi pas ? Il est aussi utile, et plus difficile assurément, de donner l'exemple de la souplesse et de l'agilité que « l'exemple de la fortune », pour parler comme M. Victorien Sardou. Le talent d'un excellent

gymnasiarque suppose, outre la conception d'un certain genre de beauté, autant d'efforts et autant de qualités morales (courage, sobriété, patience), que la possession de la richesse, même acquise par le travail et non héritée. Je vous assure que je parle très sérieusement.

Maintenant les comédiens ont-ils raison de tenir tant que cela à être décorés comme de simples bourgeois? C'est une autre question. M. Henry Fouquier et quelques autres sages ont expliqué maintes fois aux acteurs qu'ils feraient beaucoup mieux de rester dans la situation exceptionnelle que leur métier et les préjugés même du public leur ont faite. Et je crois aussi qu'à en vouloir sortir ils perdraient plus de privilèges qu'ils ne conquerraient d'avantages. Même en leur cédant, le préjugé ne désarmera pas : on se moquera d'eux un peu plus et l'on sera moins indulgent. Ou bien on s'habituera tellement à les traiter et à les juger comme des notaires, qu'ils trouveront eux-mêmes que c'est trop. Mais quelle rage ont-ils donc d'être officiellement honorés et d'attacher à leurs pourpoints bergamasques et à leurs habits de carnaval les signes conventionnels du respect public, — quand ils ont déjà tant de choses, et ce que n'ont point les autres artistes : l'ivresse de l'applaudissement immédiat et direct ? A leur place, je serais fier d'être « à part ». Je laisserais aux chefs de bureau, aux diplomates et aux marchands de bois, je laisserais à la société régulière les distinctions banales qu'elle m'offre de si mau-

vaise grâce. Je songerais à mes aïeux du *Roman comique*, ces joyeux déclassés, et je ne voudrais point les trahir en mendiant la considération des bourgeois. Je dirais à mon ancêtre Gautier-Garguille : « De ta suite, j'en suis ! » Je penserais : « Quelque chose de plus grand que moi excuse et glorifie l'offrande publique que je fais de mon corps. Je suis en dehors du troupeau, comme le prêtre ou le soldat. On me refuse ou l'on me marchande ce qu'on prodigue à M. Perrichon ? Tant mieux ! Je n'en veux pas. » Et je dirais fièrement comme François Villon :

Nous deffuyons honneur : il nous deffuit,

et je ne reculerais même pas devant le refrain de la ballade :

Dans ce... tripot où tenons notre estat.

En résumé, je pense qu'on a bien tort de refuser la croix aux comédiens. Mais je pense également qu'ils ont bien tort de la demander. Qu'ils prennent garde que ni M. Sarcey, ni M. Zola, ni M. de Maupassant ne sont décorés (je cite les noms qui me viennent) ; et ils regarderont leur propre boutonnière d'un œil plus serein.

Mais ils me répondront sans doute qu'ils ne sont point forcés d'être plus philosophes que les neuf cent quatre-vingt-dix-neuf millièmes des autres Français. Et je leur pardonnerais même de l'être moins, car leur métier ne les prépare guère à la philosophie ni au mépris des vanités.

Il y a en France trois principales façons de penser et de sentir, touchant le ruban de la Légion d'honneur.

Je ne parle de la première que pour mémoire. C'est celle des sages accomplis, des hommes complètement détachés des vanités humaines. Ils sont en fort petit nombre. Ceux-là, — chose étrange, invraisemblable, — ne désirent point être décorés. Ils jugent d'abord qu'il y a certains mérites qui se trouvent assez récompensés (quand ils le sont) par le respect, l'estime ou l'admiration spontanée du public, et qui même ne sauraient être récompensés autrement; que, d'ailleurs, les gens chargés de distribuer ces distinctions honorifiques sont très souvent incompétents pour discerner ceux qui en sont dignes, en sorte qu'ils se trompent une fois sur deux — au moins — soit en honorant la médiocrité, soit en oubliant le mérite. J'ajoute que les philosophes austères qui pensent ainsi sont en général des esprits absolus, des Alcestes qui apportent dans leur dédain des distinctions extérieures beaucoup de parti pris, et à qui leur détachement procure de grandes jouissances d'orgueil. Ou bien encore, s'ils font peu de cas de ces décorations, c'est qu'elles ne peuvent plus leur apporter aucun avantage ; c'est qu'ils sont au-dessus par leur réputation, ou qu'ils sont trop vieux pour accueillir une récompense qui devient presque ridicule quand elle vous arrive dans l'âge de la décrépitude.

La seconde attitude est celle des sages tempérés, de ceux qui disent : — Moi, cela m'est égal d'être décoré ;

mais cela ferait tant de plaisir à ma famille ! Puis cela vous fait bien voir des garçons de café et vous recommande aux employés de chemins de fer. Après tout, ce ruban est toujours le signe d'une supériorité, réduite à ce que vous voudrez, mais réelle en son espèce. S'il n'indique pas nécessairement que vous êtes un homme de mérite, il signifie, pour le moins, que vous avez de la fortune, ou que vous êtes bien apparenté, ou que vous avez une jolie femme. Il ne faut pas se presser de dire, en voyant le ruban rouge sur l'habit d'un monsieur dont la tête ne vous revient pas : « Qu'est-ce que cet idiot a bien pu faire pour cela ? » — Si tous ceux qui mériteraient d'être décorés ne le sont pas, du moins la plupart de ceux qui le sont méritaient à peu près de l'être, voilà la vérité. Vienne donc ce ruban ! continue notre philosophe, je ne le refuserai pas. Cela ennuiera quelques-uns de mes meilleurs amis. Les bonnes gens de la petite ville d'où je suis me prendront pour un grand homme. Enfin, les femmes aiment cela. Une femme est fière, dirait Labiche, de s'appuyer sur un bras qui porte un ruban rouge à sa boutonnière.

La troisième attitude est celle de M. Homais. C'est aussi celle du plus grand nombre des Français. C'est la passion dévorante (dissimulée ou non), le désir aigu, féroce et naïf. Il est fort heureux qu'il en soit ainsi. La Légion d'honneur est par là un des moyens de gouvernement les plus puissants qui soient. Un ministre habile peut en tirer un excellent parti. Et

non seulement ce ruban excite, *avant*, l'émulation des citoyens ; il les soutient, *après*, les encourage à persévérer dans le bien, à ne point démériter. Honneur oblige : le monsieur décoré se surveille. Tel qui a commis des infamies pour avoir la croix devient honnête homme quand il l'a. Pour en revenir aux comédiens, si l'on accordait la décoration aux artistes des deux sexes, peut-être que le niveau des mœurs s'élèverait subitement dans le personnel des théâtres. — Y tenez-vous beaucoup ? — Évidemment. J'arrive à cette conclusion banale : la Légion d'honneur est une institution excellente, qui ne va ni sans ridicules, ni sans absurdités, — comme beaucoup d'institutions humaines.

LES BALLETS

I

Eden-Théatre : *Speranza*, grand ballet en quatre actes et douze tableaux, de M. Luigi Danesi, musique de M. Dall' Argine.

7 décembre 1885.

Speranza est un ballet italien dont l'action se passe en Espagne, et qui est dansé sur un théâtre français devant un public cosmopolite. Est-ce mieux que *Excelsior* et que *Messalina?* Je ne sais, mais ce qu'on peut dire, c'est que l'action de *Speranza* convient mieux pour un ballet; car, de traduire par des danses un des plus sombres chapitres de Tacite, ou d'exprimer par des cabrioles cette idée, que le progrès doit enfin triompher de l'ignorance et de la misère, c'était d'une assez belle extravagance. Cette fois, l'histoire est plus modeste : c'est celle d'une jeune personne que se disputent un jeune sculpteur et un vieux richard, et qui épouse enfin son amoureux. Mais qu'importe?

Tous les sujets sont bons, pourvu que nous puissions voir se nouer et se dénouer des pas harmonieux ou fantasques dans une lumière d'apothéose. *Speranza* est une orgie admirablement réglée de couleurs qui chatoient et de formes mouvantes qui composent, en fuyant, des systèmes de lignes courbes savamment combinées. Le ballet tout entier est comme une traduction, pour les yeux seuls, de quelque poème somptueux de Théodore de Banville, et chaque « figure » apparaît éclatante et précise comme un sonnet de José-Maria de Heredia.

Speranza met en branle un nombre considérable de jolies créatures. Avez-vous remarqué que, dans un ballet, toutes les danseuses semblent bien faites? D'où vient cela? Sans doute il est des artifices qui corrigent la nature, et ce n'est pas uniquement de chairs rebondissantes que les maillots sont pleins. Mais surtout dans cette fuite perpétuelle des jambes et des bras l'œil ne saisit que des contours changeants, et ne peut qu'avec la plus grande peine arrêter, parmi ce grouillement, une anatomie complète et isolée. Et quand le mouvement se ralentit ou s'arrête un instant, de cette rangée de corps féminins, dont les lignes se trouvent sensiblement parallèles (car leurs déviations se compensent), une forme moyenne se dégage, la seule que l'on voie, une et multiple, et qui doit être à peu près parfaite. Le plaisir que donne un ballet ne consiste-il pas justement dans cette poursuite, à travers les lignes

et les couleurs papillotantes, d'un corps féminin idéal, qui, toujours près d'être saisi et fixé, toujours s'échappe et se dérobe? Tant qu'enfin cet éparpillement du regard, sollicité par des images trop nombreuses et trop fugitives, devient presque une souffrance...

Même les pas dansés par une seule ballerine sont trop complexes et trop rapides et ne reposent pas assez les yeux. La Cornalba est divine, et, comme l'indique son nom, pareille en beauté à un blanc croissant de lune; la señora Carmen est un ange brun qui a le diable au corps, et M[lle] Laus donne envie de s'écrier: *Laus Laudi!* Mais ces bonds éperdus et ces tournoiements, est-ce donc toute la danse? Je voudrais parfois, après les pointes, les pirouettes et les entrechats, quelqu'une de ces belles danses d'Orient qui ne sont qu'une série lente et expressive de délicieuses attitudes. Tandis que fourmillait sous mes yeux ce ballet démesuré, un souvenir me revenait. C'était en Algérie; la chambre avait bien dix mètres carrés. L'unique danseuse s'appelait Barkaoum; elle était jolie. Son nez légèrement aquilin, ses yeux très fendus, ses lèvres saillantes et son menton court rappelaient les élégantes figures gravées sur les monuments égyptiens. D'épaisses nattes de cheveux noirs mêlées de laines voyantes faisaient un large encadrement à son visage couleur de brique et tatoué d'étoiles bleues. Elle avait une robe d'un rouge éclatant, brodée d'or sur la poitrine;

aux oreilles, de grands cercles d'argent; à ses bras nus et à ses jambes, des bracelets d'argent très lourds; sous le ventre, une grosse serrure d'argent qui pendait au bout d'une longue chaîne.

Ses bras se pliaient et se déroulaient; ses mains, élevant et laissant retomber tour à tour un voile de couleur éclatante, cachaient ou découvraient ses yeux doux comme des étoiles. Elle semblait appeler et fuir l'amour et peu à peu se laisser vaincre et, furieusement, s'abandonner. Elle avançait ou reculait à petits pas, d'un mouvement insensible, avec une claudication légère et rythmée; mais sur ses jambes presque immobiles son ventre roulait, et la serrure d'argent oscillait comme une pendule. Tout son torse, pris entre ses hanches comme dans une gaine, ondoyait et se balançait au-dessus. Et cependant sa tête, un peu renversée, restait impassible et chaste, les lèvres entr'ouvertes par un clair sourire. Le contraste du ventre tumultueux et du visage paisible me frappait à la façon d'un symbole grandiose et vivant. Ainsi, pensai-je, la face de la terre demeure innocente et sereine tandis qu'un rut éternel émeut ses flancs. Cette danse est profonde comme une métaphysique. Et cette danse n'est plus sensuelle; elle est triste, presque effrayante, car elle exprime quelque chose de fatal, d'universel et de mystérieux.

« La voilà, la vraie danse, la voilà ! » dirait Dupuis. Oui, je voudrais, au milieu de nos ballets

trop tourmentés, quelques *soli* moins pétulants, qui nous seraient comme des reposoirs voluptueux. Hérode, qui n'était pas une bête, se contentait de la seule danse de Salomé, comme il appert de l'*Hérodias* du grand Flaubert.

II

Eden-Théatre : *La Folie parisienne*, ballet-pantomime en deux actes et quatre tableaux, livret de M. Henri Agoust, musique de M. Francis Thomé; *Djemmah*, ballet en deux actes, livret de MM. Léonce Détroyat et Pluque, musique de M. Francis Thomé.

22 février 1886.

La Folie parisienne est une agréable pantomime qui a plu par une « scène dans la salle » (procédé infaillible), et par un mélange imprévu d'habits noirs et de basquines, de chapeaux à haute forme et de résilles espagnoles. Au moment où le jeune Oscar va épouser, sans conviction, la nommée Angéline, des amis immoraux l'entraînent dans un hippodrome des environs de Paris, où il rencontre la danseuse Carmen, qui lui inspire immédiatement la plus folle passion. Il va donc la voir danser à l'Eden-Théâtre. Mais il n'y peut tenir, enjambe le velours de l'avant-scène et vient tomber aux pieds de la danseuse. Son papa et sa future belle-mère l'ont aperçu : ils se précipitent à sa suite et envahissent le théâtre avec toute la noce. Cette irruption d'habits noirs à travers le per-

sonnel d'une course de taureaux, picadors, toréadors, chulos et gitanes, au milieu du clinquant et des paillons d'une fête espagnole incendiée par la lumière électrique, était faite pour ravir un peintre impressionniste. C'est comme si l'on renversait une bouteille d'encre sur un tableau de Fortuny. Ajoutez que ce véhément contraste de couleurs a fait douloureusement sentir au public la mélancolie toute pessimiste du costume contemporain. Comment pourrions-nous être gais sous des vêtements si mornes? Nos pères, qui portaient des dentelles, des plumes, des habits rouges, bleus, gorge de pigeon, vert pomme et lilas tendre, devaient se sentir plus enclins à la joie et à l'action, en se voyant fleuris comme des parterres. C'est sous des costumes pittoresques que nos armées ont fait jadis le tour de l'Europe. Le jour où la mode nous forcerait de nous promener dans les rues en habit zinzolin, nous serions sauvés du doute et de la désespérance.

Mlle Carmen a dansé plusieurs pas espagnols. Ce sont des merveilles de précision et de vie énergique dans la grâce la plus parfaite. Elle a une façon de se retourner d'un coup de reins, qui réveillerait un mort. C'est quelque chose de violent et d'emporté qui se trahit soudain parmi l'harmonieuse souplesse des mouvements. Ces vives secousses tout enveloppées de grâce font songer à l'œuvre du Printemps, aux poussées de la Vie, irrésistibles et brutales sous la douceur des apparences : et ainsi la danse de Mlle Carmen

prend une signification hautement symbolique. Au reste, toute la poésie de la race espagnole est peut-être dans ce mélange d'une énergie presque sauvage et d'un charme voluptueux.

J'ai moins aimé *Djemmah* que *la Folie parisienne*. Sans doute il n'est point nécessaire que le livret d'un ballet soit un prodige d'invention; mais vraiment les auteurs du livret de *Djemmah* se sont contentés à peu de frais. Nous assistons d'abord au triomphe d'un roi de Perse, vainqueur de je ne sais quel peuple ennemi. Des guerriers défilent portant le butin. Trop de casques, et des couleurs trop criardes. Ces guerriers ont l'air de pompiers fantastiques costumés par un peintre incohérent. Des derviches tourneurs rendent hommage au roi en tournant comme des toupies; puis, ils tombent à plat ventre, et, seuls, leurs longs bonnets en pains de sucre s'agitent sur la jonchée de leurs corps bruns. L'effet est d'une cocasserie facile, propre à divertir les âmes simples. Arrive alors une espèce de Nana-Sahib, couleur jus de réglisse, avec des roues de cabriolet aux oreilles. Il prie le roi de lui rendre une jeune captive, Djemmah, et lui offre en échange son cheval de guerre. A partir de cet endroit, mes impressions s'embrouillent un peu. A ce qu'il m'a semblé, le fils du roi de Perse, Arisch, amoureux de Djemmah, s'enfuit avec elle. Nana-Sahib les rejoint, et offre traîtreusement à son rival une coupe et une fleur empoisonnées. Djemmah, en dansant, brise la coupe et jette la fleur; sur quoi Nana-Sahib poignarde la jeune fille.

Mlle Cornalba danse le rôle de Djemmah avec une légèreté incomparable. Si ce genre littéraire florissait encore, j'aimerais à esquisser le parallèle de Cornalba et de Carmen, comme on faisait jadis celui de Turenne et de Condé, ou de Démosthène et de Cicéron. Carmen est brune, la Cornalba est blonde. L'une est pétrie de plus de matière, mais que cette matière est heureusement façonnée! L'autre est une âme de papillon dans un corps svelte et allongé qui ne pèse pas une once. L'une a plus de vigueur et l'autre plus de grâce. L'une danse surtout avec ses reins et l'autre avec ses jambes. Celle-ci danse comme Psyché et celle-là comme Vénus. Les pas de Carmen plaisent davantage aux philosophes matérialistes; ceux de la Cornalba respirent l'idéalisme le plus pur et ont de quoi ravir les platoniciens. Tour à tour on croit voir bondir une bacchante ou voltiger un ange du paradis. L'une pourrait danser, comme Salomé, devant Hérode; l'autre devant l'Arche, comme le saint roi David. Ainsi, après que les bonds emportés de Carmen et l'élasticité de son enveloppe mortelle ont éveillé dans votre cœur un trouble délicieux et malfaisant. l'aile invisible de la Cornalba vous rafraîchit et vous apaise; et, comme c'est elle qui clôt le spectacle, vous vous sentez meilleur en sortant de l'Eden-Théâtre.

Je suis obligé de dire qu'il n'y a dans *Djemmah* que la Cornalba. Le reste est médiocre. Au moins il y avait dans *Speranza*, qui aurait dû fournir une plus longue carrière, deux ou trois tableaux tout à fait

ingénieux et charmants, par exemple le réveil et le ballet des étoiles, et, dans un autre genre, le ballet où des nounous de huit ans plantaient là leurs nourrissons représentés par de grandes filles, pour s'en aller valser avec d'imposants militaires. Vous ne trouverez même pas dans *Djemmah* ces vastes « figures » d'ensemble, qui valent par la précision des mouvements, par le fourmillement rythmé d'une mêlée harmonieuse. Je crains aussi qu'on n'ait voulu, cette fois, faire des économies sur le costume et le décor et même sur la qualité plastique des danseuses. Or, c'est une chose adorable qu'un ballet, mais à de certaines conditions.

Le véritable objet, avoué ou non, de cette sorte de divertissement, c'est l'exhibition savante, enveloppée et discrète, du glorieux corps féminin. Les ballerines qu'on nous met sous les yeux doivent donc être choisies avec le plus grand soin. Sans doute, ainsi que je l'expliquais à propos de *Speranza*, le mouvement continuel des formes trompe ici sur leur qualité; et, de plus, de tous ces corps qui se meuvent parallèlement, une image moyenne se dégage, qui doit nécessairement approcher de la perfection. Mais au moins faut-il qu'aucun de ces corps, surtout quand le nombre en est très limité, comme dans *Djemmah*, ne soit disgracieux en lui-même, qu'aucun ne pousse au delà d'un certain point la sveltesse ou l'ampleur. Car cette moyenne que nous poursuivons, nous ne pourrons plus nous la façonner que

par opération réfléchie de l'intelligence, si les données extrêmes sont par trop éloignées l'une de l'autre. Bref, il ne faut, dans un ballet, ni boules ni échalas. Les bras trop longs en devront aussi être exclus, et les nez trop pointus et les profils trop plats. Il ne serait pas mauvais qu'une commission de l'Académie des Beaux-Arts fût préposée au choix des ballerines. Je le dis presque sérieusement, et vous voyez pourquoi. Un ballet, s'il ne séduit pas les yeux victorieusement et sans résistance possible, leur devient bientôt presque pénible. C'est, de tous les genres, celui qui supporte le moins la médiocrité. Et même la médiocrité ne s'y comprend point. Cette vision de grâce féminine accomplie, que le ballet doit nous suggérer, nous l'avons ou nous ne l'avons pas, cela ne se discute point. Le ballet est proprement un charme, ou il n'est rien.

Mais ces corps aimables, sinon irréprochables, qui sont nécessaires dans un ballet, il faut un prétexte à les mouvoir harmonieusement ; il faut une action, une fable. A vrai dire, j'admettrais fort aisément qu'un ballet se passât de livret, n'exprimât rien de précis ni de suivi, ne fût qu'une succession de « figures » plaisantes aux regards. Mais j'accorde qu'à la grâce des mouvements chorégraphiques peut se joindre la poésie d'un drame léger, d'un joli conte bleu, et que même la fable peut soutenir la danse, la forcer d'être plus variée et plus expressive. Par malheur, les poèmes de nos ballets sont pour la plupart d'une extrême pau-

vreté. Exceptons, si vous le voulez, *Coppelia*, *Sylvia* et la *Korrigane*. La composition de ces poèmes devrait toujours être confiée à quelque poète lyrique épris des formes et des couleurs et qui ait aussi le don de la fantaisie et du rêve. Volontiers je demanderais un ballet à Théodore de Banville, et je voudrais qu'on mît à la scène ceux qu'a laissés Théophile Gautier. Il est étrange que l'on écrive *Djemmah* quand on a sous la main les contes des fées, des milliers de légendes de tous les pays, le répertoire de la comédie italienne, les féeries de Shakespeare et toutes les gracieuses inventions des grands poètes depuis Homère jusqu'à Victor Hugo. C'est dans ce riche fonds qu'il faudrait puiser des sujets de ballets. Et je voudrais aussi que nos chorégraphes fussent à leur tour plus vraiment artistes et poètes qu'ils ne sont. La danse n'est plus guère chez nous, à l'heure qu'il est, qu'un exercice d'agilité, une série de sauts extrêmement compliqués. Tout ce que les Italiens ont imaginé, c'est de mettre en mouvement de grandes masses et de faire de la danse quelque chose d'analogue aux belles manœuvres militaires. Je voudrais que la danse redevînt profondément expressive, comme elle l'a été dans l'antiquité grecque et romaine, comme elle l'est encore dans tout l'Orient. Je voudrais qu'on reprît toutes les danses nationales, les seules originales et savoureuses. Je voudrais qu'on s'en inspirât pour inventer des pas nouveaux. Il me semble qu'on peut faire, avec le corps féminin pour instrument et par des systèmes de mou-

vements et d'attitudes, bien autre chose encore que ce qu'on a su faire jusqu'à présent. Quoi ? je ne sais pas au juste, et peut-être que les limites de l'art chorégraphique sont plus étroites que je ne pense. Qu'on me donne, en attendant, un petit nombre de danseuses, mais choisies, des costumes dont les couleurs auront été assorties par un grand peintre, une musique écrite par un grand musicien, un livret composé par un grand poète, et une danse qui exprime toute la poésie du livret, et je m'en contenterai.

III

Eden-Théatre. — Reprise de la *Cour d'Amour.*

22 mars 1886.

Cette fois, pour varier mes impressions, je me suis surtout appliqué à considérer en philosophe les jambes éternellement fuyantes des innombrables ballerines. Elles sont toutes différemment expressives selon leur forme et aussi selon le maillot qui les revêt. D'abord celles de la Cornalba sont élégantes et longues, celles de Carmen robustes et un peu massives. Et ainsi la structure même des ressorts qui les meuvent est en harmonie avec le caractère de la danse de ces deux éminentes artistes. De plus la Cornalba porte simplement la petite jupe classique de gaze rose qui est proprement le costume des sylphides, et sa danse ne suggère en effet que des idées innocentes et glorieuses d'agilité surhumaine et fantastique, de victoires aisément remportées sur la pesanteur de la matière. Mlle Carmen au contraire porte, du moins au premier acte, une jupe qui lui descend jusqu'aux genoux; mais cette jupe trompeuse est faite de minces lanières au bout desquelles sonnent

des grelots ; ces lanières en s'éparpillant, la découvrent parfois... et je n'insisterai pas sur le genre de plaisir que nous peuvent donner cette hypocrisie et ce mensonge du vêtement, ces visions partielles et rapides de chairs rebondissantes.

Mais les maillots sont aussi un élément d'expression qu'il n'est point permis d'oublier. Il y a les maillots roses qui n'évoquent dans notre esprit qu'une image générale de la plastique féminine. Il y a les maillots écaillés d'or et d'argent, qui font rêver de reptiles somptueux, glissants et froids, qui éveillent des idées de souplesse serpentine, des images de femmes sinueuses, mystérieuses, cruelles, de Circés et de Sirènes. Il y a les maillots rayés qui allongent les jambes, leur prêtent une sveltesse excessive, gracieuse encore, mais un peu comique et clownesque, rappellent les jambes d'Arlequin, nous ouvrent le fantasque pays bleu de la comédie italienne. Il y a les maillots coupés d'une petite botte à l'écuyère, qui ont le charme paradoxal des travestis et qui, par d'insensibles associations d'idées, nous remémorent l'étrange invention de l'androgyne antique en ce qu'il a, non de pervers et de troublant, mais de piquant et d'inattendu. Il y a les maillots mi-partis qui font que, dans la mêlée des jambes, le spectateur, qui malgré lui les apparie d'après leurs couleurs, brouille tout, confond tout, ne sait plus au juste à quels torses elles appartiennent. Or, s'il est vrai que le plaisir que donne un ballet consiste es-

sentiellement dans la poursuite d'une forme idéale à travers l'enchevêtrement des corps toujours mobiles, le caractère de cette forme rêvée et jamais atteinte se modifie lui-même, à mesure que des groupes de maillots et de costumes d'une expression différente nous passent sous les yeux; et ces changements perpétuels, en déroutant notre poursuite, en lui marquant sans cesse un objet nouveau, nous font sentir enfin la secrète mélancolie de ce désir vague, toujours à demi contenté, jamais assouvi. Ainsi la danse peut émouvoir aussi mystérieusement et profondément que la musique, et presque de la même façon. Et c'est peut-être pour cela que, lorsqu'on sait regarder un ballet comme il faut, on oublie souvent d'écouter l'orchestre : car une seule âme ne pourrait suffire en même temps à deux ordres de sensations aussi subtiles et aussi fortes.

IV

Éden-Théatre : *Brahma*, ballet de M. Monplaisir; musique de M. Dell'Argine.

7 juin 1886.

L'Éden-Théâtre nous a donné un grand ballet, *Brahma*, où plusieurs choses sont à louer. La donnée est simple et se prête à des exhibitions variées, ce qui est l'essentiel pour un ballet. La scène représente d'abord un rideau de nuages; une lucarne s'ouvre dans les nuages, par où Brahma, chassé du paradis pour une faute qu'on nous laisse ignorer, saute sur les planches. Il s'abandonne à une mimique désespérée. En même temps se déploient sur sa tête, en lettres lumineuses, ces mots fatidiques : « Brahma, tu ne rentreras dans le séjour des dieux que lorsque tu auras trouvé sur la terre une femme qui t'aime d'un amour pur et désintéressé. » Ce prologue a quelque chose de cocasse et de bon enfant : on dirait les théogonies de l'Inde interprétées dans une baraque de la foire au pain d'épice. Cependant des femmes sanglées, harnachées, vêtues sans aucune simplicité et les lèvres toutes saignantes de fard, cir-

culent lentement dans le promenoir, parmi les architectures ultra-babyloniennes, avec l'intention bien arrêtée de vendre le plus cher possible à leurs contemporains quelques minutes décevantes. Et comme nous sommes dans un pays où la gratuité est visiblement exclue de l'amour, où il y a partout des tourniquets à la porte de ce que M. Renan appelle si élégamment le paradis de l'idéal, l'évocation de l'amour « pur et désintéressé » y prend une énorme valeur comique.

Voilà donc Brahma en quête de la femme qui l'aimera pour lui-même. Il la cherche dans le monde entier, ce qui permettait à l'auteur du ballet de choisir, pour nous en donner l'image chorégraphique, les pays les plus jolis et les plus pittoresques du monde. A mon sens, il n'a que médiocrement usé de la permission. Il promène Brahma en Chine, en Espagne, en Perse; mais il n'y a que le Céleste-Empire qu'il ait su exprimer avec quelque originalité. C'est une trouvaille que cette longue, cette interminable enfilade de magots accroupis les uns derrière les autres, balançant tous à la fois, d'un mouvement mécanique, leurs têtes rondes et leurs éventails de plumes, tandis que d'autres magots, et des mandarins et des mandarines, dansent à l'entour, à tous petits pas, avec des gestes et des attitudes de personnages de paravents. Toute la Chine est là, dans un éclair; on a, d'un coup, la vision complète et intense de tout un peuple puéril et souriant, gracieux

et rabougri, sautillant sur de petits bancs, les deux index levés à la hauteur des yeux obliques... L'impression eût été plus vive encore si les ballerines eussent été maquillées de jaune et coiffées d'encre de Chine. M[lle] Rivolta, dans le petit rôle de la mandarine, est assurément délicieuse. Mais c'est une statuette de Diane en cire, ce n'est point une mandarine; car qu'est-ce qu'une mandarine rose, avec des cheveux blonds? Décidément, le ballet ethnographique, tel que je le conçois, est encore dans l'enfance. Si, malgré tout, la Chine de M. Monplaisir est, à un certain moment, excessivement chinoise, sa Perse et son Espagne manquent un peu de saveur propre et de couleur. Cela n'est point désagréable à voir; c'est même, si vous voulez, éclatant et somptueux, mais c'est médiocrement expressif. Si j'avais composé *Brahma*, je me serais souvenu des danses voluptueuses et lentes que nous décrit Robert de Bonnières dans le *Baiser de Maïna*, et je me serais rappelé les danseuses aux voiles blancs, soulevés, comme des ailes de chauves-souris, par les longues mains dont les ongles sont enfermés dans des étuis, les danseuses pareilles à des mortes, qui épouvantent les matelots ivres dans le roman de Pierre Loti... Et, puisque M. Monplaisir avait le monde entier à sa disposition, pourquoi, après les ballets des pays ensoleillés, ne nous a-t-il pas déroulé les danses des pays neigeux et glacés? Pourquoi son Brahma n'irait-il pas en Norvège, ou plus haut encore, vers le pôle? J'imagine, dans un décor

de cristal, un ballet très lent et tout blanc, tout blanc, d'une mélancolie mystérieuse, dansé par des jeunes filles pâles, aux cheveux de lin, un ballet d'âmes, un ballet swedenborgien, un rêve de Séraphitus-Séraphita... La poésie de chaque pays et de chaque époque pourrait être ainsi exprimée par des danses et des costumes. Ce serait l'histoire et la géographie dansées, la « légende des siècles » traduite par des pas entrelacés et par des étoffes de couleur flottant sur de souples corps féminins. Mais il faudrait que le chorégraphe eût l'imagination de Victor Hugo et l'esprit de M. Renan. Verrons-nous jamais cela?

Après avoir rencontré une Chinoise et une Espagnole et constaté avec douleur que ces deux aimables créatures ne l'aiment pas pour lui-même, l'infortuné Brahma découvre enfin une jeune Persane, Padmana, qui lui donne des preuves multipliées d'un amour gratuit et pur. Je passe sur ces aventures que je n'ai pas toutes très bien comprises; car le langage des jambes n'est clair qu'en un sens, et la plus mauvaise prose vaudra toujours mieux pour raconter des histoires. Mais, au reste, on n'éprouve pas le besoin de comprendre dans le détail. Sachez seulement que Brahma est enfin condamné à être brûlé vif et que Padmana veut être brûlée avec lui. Comme ce n'est évidemment pas par intérêt, Brahma est pardonné, le ciel s'ouvre et l'apothéose flamboie. La scène du bûcher est précédée par des danses funèbres qui m'ont assez plu. Les ballerines sont enveloppées d'écharpes de tulle

noir. Ce deuil n'a rien d'attristant. Il rappelle, au contraire, l'artifice dont se servent communément des femmes habiles dans leur art pour paraître plus blanches. Ce pas des funérailles est d'ailleurs presque joyeux. Et pourtant c'est bien de la mort qu'il s'agit, et rien n'est plus singulier, quand on y songe, que cette évocation de la mort, dans cet endroit, parmi tout cet appareil de plaisir. Et, plus cette danse d'enterrement est allègre, plus les danseuses se trémoussent dans la transparence des plis noirs et sourient et font des mines, et plus le spectacle devient lugubre. La mort plane sur toute cette chair offerte ; c'est pour la mort que dansent ces petites. Car tous leurs mouvements et toutes leurs poses tendent à exprimer et à provoquer l'amour, et l'amour est le pourvoyeur de la mort. Et alors le sourire des danseuses apparaît effrayant. Ce sourire, s'adressant à tous, ne s'adresse à personne ; il n'exprime rien de particulier, il est vide et vague, il ne traduit rien que le désir indéterminé de plaire, l'offre générale d'un sexe à l'autre. Ce sourire est donc impersonnel, comme le rire des têtes de morts. C'est le rire du squelette d'ivoire que les antiques épicuriens dressaient sur la table de l'orgie. Et c'est au fond ce même rire mystérieux, indéfinissable, que le peintre Willette prête à ses Parisiennes ; c'est ce rire de la mort qu'il fait éclater, tout blanc, entre leurs lèvres écartées, et c'est ce qui leur donne, je ne sais comment, un air de stryges et de goules innocentes...

V

Les Achantis au Jardin d'acclimatation.

19 septembre 1887.

De spectacle nouveau, il n'y en a point cette semaine. Je ne vois guère que les Achantis, au Jardin d'acclimatation. Il est charmant, ce jardin. Il ressemble à un alphabet en images ou à une illustration vivante du *Robinson suisse*. Les petits enfants ont la joie d'y retrouver les bêtes mystérieuses dont il est question dans les histoires de voyages. Il peuvent se faire voiturer par l'autruche, se jucher sur le chameau ou sur l'éléphant. Et, pour que rien ne manque à la fête, on leur montre des sauvages.

Déjà le Jardin d'acclimatation nous avait fait voir des Fuégiens, des Cynghalais, je ne sais quels échantillons encore des « païs estranges », comme dit la chanson des rois Mages. Ces exhibitions ne donnent pas une fière idée de l'humanité. Les Achantis sont affreux. — Vous me direz qu'ils nous trouvent peut-être fort laids de leur côté, qu'ils ont raison, et nous aussi, que la beauté est une idée toute relative, etc...

— Eh bien! non, je maintiens qu'ils sont affreux.

Il y a une beauté humaine, soyez-en sûrs. Un beau visage est celui qui, par sa conformation, n'éveille point l'idée des fonctions nutritives et des instincts égoïstes, mais n'exprime que des sentiments de sociabilité ou des préoccupations intellectuelles. Une belle bouche, par exemple, est celle dont on oublie qu'elle est faite pour manger, et que l'on croit formée uniquement pour sourire, pour chanter, — ou pour être baisée. Or, la bouche des Achantis est trop évidemment faite pour manger, et pour manger malproprement, à grands coups de canines dans la chair sanglante. Elle est deux ou trois fois grande comme la nôtre; elle est soutenue par de très larges mâchoires; elle dépasse de beaucoup la ligne du nez; elle est toute jetée en avant; elle menace. Leur nez ne semble fait que pour flairer la proie et leurs yeux pour la guetter. Le retrait du front sans pensée fait de leur visage un mufle. Si un animal avait cette gueule, il pourrait être un fort bel animal, et qui même n'aurait pas l'air plus méchant qu'un lion ou un léopard. Mais cette tête carnassière, étant supportée par des corps semblables aux nôtres, fait peur et fait mal, peut-être parce que, ainsi placée, elle nous rappelle brutalement nos origines bestiales. En somme, ces bons Achantis sont déplaisants à voir, non parce qu'ils ont des têtes d'animaux, mais parce que, ayant ces têtes, ils ont cependant l'air d'être des hommes.

Il est vrai que, s'ils sont horribles, du moins ils ne

sont pas ridicules. Leurs visages sont, je crois, moins fâcheux à considérer que ceux des trois-quarts de nos compatriotes. Rappelez-vous les spectacles que donne l'humanité de chez nous dans les omnibus, dans les gares ou sur les bateaux-mouches : les profils cocasses, les nez multiformes, les bouches pincées ou molles, les gencives aux dents gâtées, les faces décharnées ou trop grasses, les museaux et les trognes, les mines niaises, chétives ou basses, les figures marquées du pli des métiers serviles, de l'égoïsme rapace ou de la suffisance béate. Et je ne parle pas des corps, ni des anatomies qu'on devine sous les jupes, les corsages et les braies. (Je puis bien dire ce que je pense de cette foule, puisque j'en suis.) J'arrive donc à cette conclusion mitigée : Je préfère encore, pour le plaisir de mes yeux, la tête des Achantis à celle de la plupart des Parisiens ; mais j'aime mieux celle d'un tigre ou d'un buffle que celle des Achantis. J'ajoute seulement que je préfère tout de même la tête de Mme Jane Hading ou de Mlle Rosa Bruck à celle d'un tigre des jungles ou d'un buffle des savanes.

Du moins les Achantis (je ne parle que des mâles) ont d'assez beaux corps, — moins beaux cependant que ceux des gymnastes de nos cirques, et portés sur des jambes un peu grêles. — Les femmes ont des têtes plus présentables que les hommes, et une douceur de bêtes soumises dans les yeux et dans la bouche. Mais elles sont petites, massives, le torse court, les jambes

comme des piliers, les mamelles longues et pendantes comme des outres et, au bout, des rugosités de peau d'éléphant qui forment le mamelon. — Les deux sexes sont ceinturés de cotonnades rayées ou de peaux teintes de couleurs vives.

Les hommes, avec des cris gutturaux, des cris de sauvages (naturellement), jouent à la guerre, simulent des combats et des massacres. De temps en temps, l'un d'eux feint de tomber mort, et les autres exécutent autour de lui des danses d'une allégresse féroce. Ces danses sont pénibles à voir, parce que les mouvements en sont trop rapides et trop violents : la bête y cherche sa joie dans la détente éperdue des muscles, sans nul souci et même sans nul soupçon de l'harmonie des évolutions et de l'équilibre des lignes déplacées. On n'y sent que le déploiement aveugle de forces animales. Et les mouvements n'y sont pas, comme dans les bonds des fauves, assouplis par le caoutchouc des pattes ni enveloppés et ouatés par le moelleux des pelages et par le flottant des peaux qui revêtent les ossatures. Cette danse de nègres est gracieuse comme un ouragan.

Pendant ce temps, deux femmes, têtes rondes comme des pommes, troncs pareils à de courtes saucisses bien cirées, s'amusent à lutter front contre front, les bras autour des nuques. Horribles, les quatre jambes épaisses et brèves. Horrible, entre ces quatre supports, le ballottement des quatre seins pareils à des pis vidés. — Mais, après la danse guer-

rière, voici la danse amoureuse. Un homme et une femme s'avancent l'un vers l'autre, avec des mouvements saccadés des hanches et du ventre. Quand ils se touchent presque, la femme se dérobe, d'un glissement de côté, et la cérémonie recommence. Cette danse est parfaitement obscène (songez à l'effet qu'elle produirait, dansée par un blanc et une blanche), et, chose singulière, personne ne s'en doute, et ce n'est qu'à la réflexion qu'on s'avise de cette obscénité. D'où vient cela? C'est sans doute que les créatures qui se livrent à cette gymnastique sont trop laides pour être indécentes. — Point, direz-vous; car, si on leur substituait deux blancs, *même très vilains*, l'impureté de cette danse nous frapperait aussitôt : ce n'est donc pas la laideur des mimes qui empêche de sentir l'infamie de la mimique. Oui; mais la laideur de ces blancs serait celle de notre race, et par conséquent éveillerait en nous l'idée de la beauté blanche; et c'est pour cela que la vue de leurs ébats choquerait une délicatesse en nous. C'est donc bien le sentiment de la beauté humaine qui a créé la pudeur.

L'amour se cache pour faire son œuvre, parce que son œuvre altère cette beauté par des violences de mouvements et des déformations d'expression, et semble violer et déshonorer un mystère. J'avais donc raison : si la danse abominable des Achantis ne nous tente ni ne nous indigne, c'est qu'ils sont affreux ou que, s'ils sont beaux, c'est à la façon des bêtes, dont

les ébats ne déshonorent rien qui nous soit sacré et, par suite, ne nous font point rougir. — Et vous pensez bien que je vous donne cette explication pour ce qu'elle vaut.

Tandis que ces sauvages dansaient, je me répétais malgré moi la vieille réflexion qui est dans la *Sagesse* de Pierre Charron et qui devait être déjà dans quelque auteur ancien : « Il y a plus de différence d'homme à homme que d'animal à homme. » Allez voir ces fils monstrueux de l'Afrique équatoriale : vous aurez sûrement cette impression que l'abîme est moindre entre les bons chiens qui jappent près de là et un Achanti, qu'entre un Achanti et M. Taine ou M. Herbert Spencer.

Oui, je sais ce qu'on répond : — Ces nègres ont la faculté de concevoir des idées générales, et ils ont un rudiment de langage parlé; et cela seul les met beaucoup plus loin d'un caniche que d'un homme de génie. — Hélas! qu'en savons-nous? Il y a presque sûrement des animaux qui raisonnent, et certaines idées générales peuvent être le produit naturel de multiples expériences retenues par la mémoire. — Mais ces nègres ont la parole. — Eh! les animaux trouvent le moyen de se dire entre eux bien des choses. — Mais ces nègres ont un petit commencement de moralité. — Eh! qui osera affirmer que les bêtes n'en ont point, surtout celles qui vivent en société? — Mais ces nègres sont perfectibles. — Peut-être... Je veux bien

d'ailleurs que, entre l'intelligence d'un chien et celle d'un sauvage, il y ait une différence de nature (quoique je n'entende pas clairement ce que cela signifie), tandis que, entre l'intelligence d'un sauvage et celle de Max Muller, il n'y a qu'une différence de degré. Mais, à la considérer de notre point de vue d'êtres vivants en rapport avec les autres êtres, cette seconde espèce de dissemblance n'est-elle pas plus profonde et aussi incurable que la première? Certes, un Achanti diffère moins d'un bon chien que de M. Renan, *pour ce que nous en faisons.*

Et, comme nous sommes invinciblement « causefinaliers », que nous voulons qu'il y ait un plan et un dessein de l'univers et que tout ce qui existe serve à quelque chose, quelqu'un, auprès de moi, demandait ingénument et presque avec colère : — Mais, enfin, à quoi les Achantis servent-ils? Pourquoi y a-t-il des Achantis? Qu'est-ce que ces gens-là sont venus faire au monde?

Ils y sont venus manger, boire, danser, jouir, souffrir, dormir, mourir, — tout comme les civilisés. C'est déjà bien joli. Mais vous pensez peut-être que cela ne les excuse pas suffisamment de vivre? Vous croyez que nous, les Aryas, nous avons seuls ou presque seuls, par nos rêves, par notre art, par nos vertus, par la connaissance toujours plus grande que nous prenons de l'univers, de valables raisons d'exister? — Eh bien! disons donc que les Achantis et les autres sauvages existent pour nous servir un jour. Quand la

terre commencera de se refroidir, les races supérieures, obligées de redescendre vers l'Afrique centrale, seront bien aises que ce pays leur ait été préparé et rendu habitable par ces pauvres nègres. Mais au reste, avant cela, tel d'entre eux pourra conduire et sauver de la mort quelque voyageur européen, et contribuer ainsi, indirectement, à l'accroissement de la science, de la puissance et de la dignité humaines. Et puis, dès maintenant il doit bien se produire parfois, chez ces êtres affreux, quelque acte de bonté et de désintéressement. A cause de cela, ils méritent de vivre.

Ne les chicanons pas trop sur leurs titres à l'existence. Soyons modestes. Les quatre-vingt-dix-neuf centièmes des blancs ne vivent également que pour vivre, — ou pour faire vivre leurs petits. Mais de cette masse énorme de créatures occupées à des besognes égoïstes sort de temps en temps un homme de génie ou un saint. Cela suffit. Il y a des noirs parce que les noirs (tout en les mangeant quelquefois) peuvent être, d'aventure, utiles aux blancs ; et l'existence de tous les blancs ensemble est assez justifiée par la production d'une tragédie de Racine ou par un acte de charité de saint Vincent de Paul. C'est Pangloss qui me l'a dit et M. Renan qui me l'a fait croire. Amen.

J'ai donc quitté les Achantis d'une âme plus bienveillante que je ne les avais abordés. J'ai songé, d'ailleurs, qu'ils devaient être bien meilleurs à voir,

chez eux, sous le soleil et parmi les végétations des tropiques. Je me suis souvenu que d'autres nègres m'avaient tout à fait plu jadis, en Algérie. Il est vrai que c'étaient de bons nègres, ceux-là, des nègres bienveillants, presque des nègres de vaudeville. Mais enfin, s'ils « conspiraient aux fins idéales de l'univers », ils ne s'en doutaient pas plus que les Achantis, et ils n'avaient, en dansant, guère plus de grâce ni de décence. Cela ne m'avait pas empêché de les haranguer en vers (je faisais des vers dans ces temps heureux). Ces vers, j'ai bonne envie d'en redire quelques-uns aux pauvres Achantis, par grand regret de les avoir peut-être méconnus :

Chers primitifs, ô Bamboulas,
Benjamins de la terre antique,
Grands innocents qui n'avez pas
De morale ni d'esthétique,

O vous qui ne songez à rien,
Qui n'avez ni Codes ni Bibles,
Que méprise l'Européen
Et qui n'êtes pas perfectibles !

Puisque c'est un chemin sans bout
Que nous ouvre l'étude austère,
Plus heureux par l'oubli de tout,
Vivez la vie élémentaire !

Et riez, comme aux cieux sereins
Rit le soleil, père du monde ;
Jouissez de sentir vos reins
Piqués par la chaleur profonde ;

Et dansez sous ses flèches d'or,
Dans l'ivresse de la lumière,
O bons nègres, tout près encor
De l'inconscience première!

FIN

TABLE DES MATIÈRES

CORNEILLE

MOLIÈRE

RACINE

SHAKESPEARE

GEORGE SAND — ALFRED DE MUSSET

HENRY MURGER

AUGUSTE VACQUERIE

I

II

ALEXANDRE DUMAS FILS

I

II

MEILHAC ET HALÉVY

I

II

MEILHAC

GONDINET

Sceaux. — Imprimerie Charaire et fils.

Sceaux. — Imp. Charaire et fils.


BOUND BY
HNM

